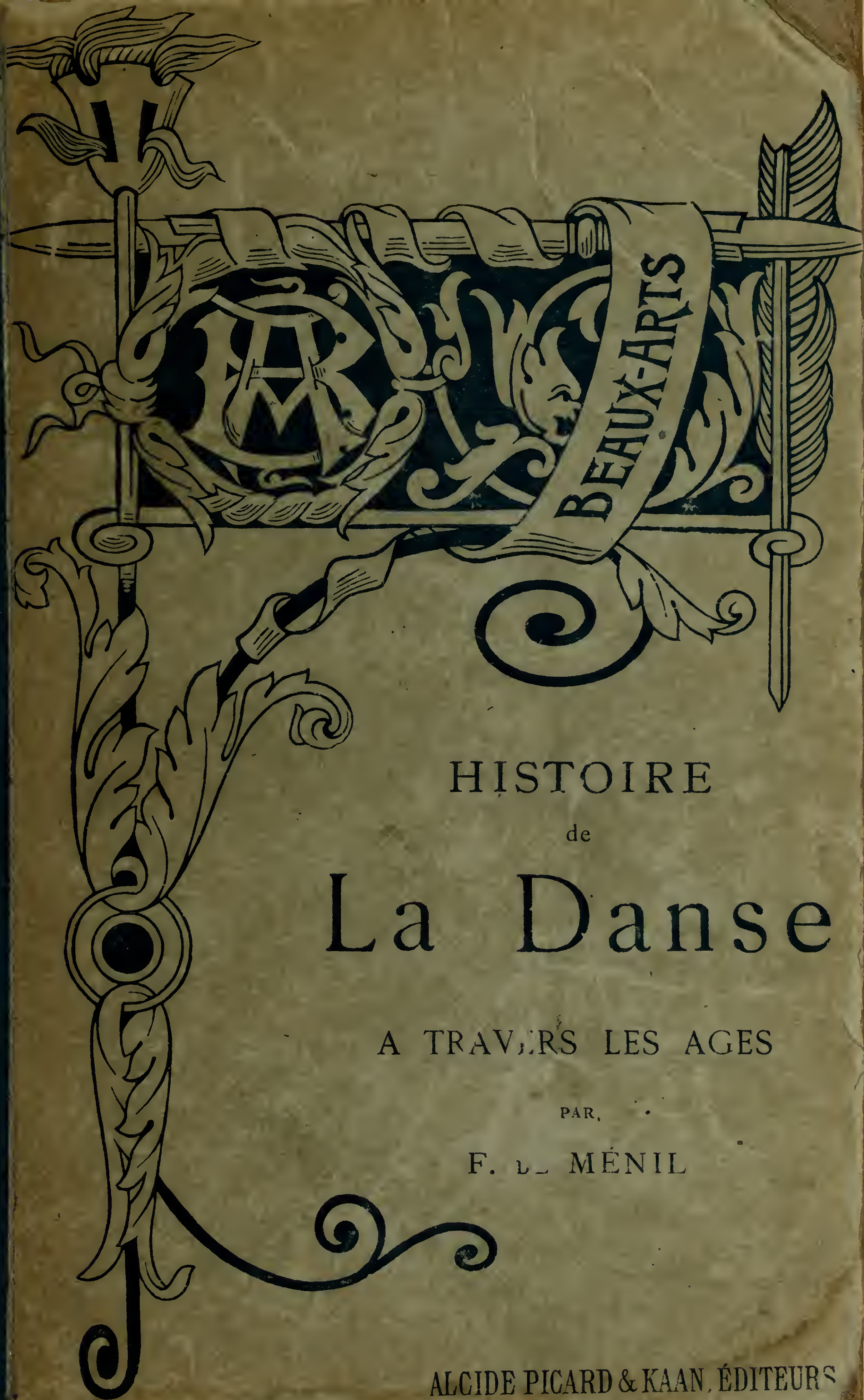

BEAUX-ARTS
HISTOIRE
de
La Danse
A TRAVERS LES AGES
PAR
F. DE MÉNIL
ALCIDE PICARD & KAAN, ÉDITEURS



HISTOIRE
DE LA DANSE
A TRAVERS LES AGES

PAR

F. DE MÉNIL

PARIS
A. PICARD & KAAN, ÉDITEURS

COLLECTION PLACÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

COURONNÉE PAR L'ACADÉMIE FRANÇAISE

(Prix Montyon)

ET

PAR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

(Prix Bordin)

BIBLIOTHÈQUE DE L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS
PUBLIÉE
SOUS LA DIRECTION DE M. JULES COMTE

HISTOIRE
DE LA DANSE
A TRAVERS LES AGES

PAR

F. DE MÉNIL



PARIS
Librairie d'Éducation nationale
ALCIDE PICARD & KAAN, ÉDITEURS
11, 18 ET 20, RUE SOUFFLOT

AVANT-PROPOS

L'histoire de la Danse appartient au cycle d'études d'une *bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.* « La Danse, a dit Voltaire avec juste raison, peut compter parmi les arts, parce qu'elle est asservie à des règles. » Au point de vue chronologique, elle se place parmi les plus anciens. La Danse apparaît, dans l'humanité, avec les premiers mouvements dont elle est une forme exubérante; elle se présente comme le geste, instinctif d'abord, puis étudié, de la poésie et de la musique. On la trouve également dans les ténèbres de la barbarie et à l'apogée des civilisations les plus brillantes.

Son défaut est de ne laisser aucun monument durable de sa beauté; sa principale imperfection, de sembler plus physique qu'intellectuelle, car la corrélation du geste avec la pensée muette n'apparaît pas toujours très évidente. Le plus grave reproche qu'on peut lui adresser est d'avoir exprimé de tout temps, peut-être avec trop de complaisance, les débordements des instincts matériels dans ce qu'ils ont de moins noble et de moins idéal.

Pour ces raisons déjà, l'histoire de la Danse est difficile à

écrire; cette difficulté s'augmente de ce qu'elle résume dans leur succession ininterrompue les différents états d'âme des civilisations disparues, depuis leur période de formation jusqu'à leur décadence.

Pour en tracer les phases principales, deux méthodes se présentaient : ou bien suivre les différentes étapes de son évolution, depuis l'origine jusqu'à nos jours, en mélangeant tous les genres; ou bien étudier chronologiquement chacune de ses formes spéciales.

Celle-ci semble plus logique et plus claire; aussi a-t-elle été adoptée dans cette étude que nous avons divisée en deux parties principales : les Danses sacrées et les Danses profanes.

Les danses sacrées ont été les plus anciennes formes chorégraphiques. Nées du principe d'imitation, elles ont reproduit le mouvement des astres, les gestes des divinités, les hauts faits des héros ou demi-dieux : elles se sont continuées jusqu'au XVIe siècle comme formule solennelle d'adoration collective : à partir de cette époque elles disparaissent complètement. Il semble donc naturel de les étudier spécialement, dans l'antiquité d'abord, ensuite dans l'Orient, puis dans l'Occident, depuis le moyen âge jusqu'à la fin de la Renaissance.

Après avoir imité les exploits des demi-dieux, la danse, passant dans le domaine profane, est devenue la représentation artistique des actes familiers de la vie journalière[1] : c'est pourquoi ayant peu à peu oublié sa grandeur hiératique, elle fut par l'affinement de l'eurythmie la chorégraphie plastique des Hellènes, des Étrusques et des Romains, puis la danse de caractère, c'est-à-dire exprimant une action

1. Ce côté spécial de l'histoire de la Danse n'a pu, cela est facile à comprendre, être traité d'une façon tout à fait complète dans ce livre d'enseignement.

ou des sentiments. Mais, il faut bien l'avouer, le caractère se dégage mal de la plastique et se confond souvent avec elle. Après en avoir étudié les manifestations en Orient et chez les différentes nations européennes, nous montrerons comment ces danses populaires et nationales — héritage de la Grèce à nous transmis par l'Italie — allaient, en s'urbanisant, devenir les danses de cour, d'où naîtraient bientôt la danse théâtrale et le ballet. Entre les deux genres il était nécessaire de placer les saltations guerrières, qui ont disparu dans l'Antiquité comme pendant la Renaissance, au moment précis où les chorégraphies scéniques firent leur apparition.

La danse acrobatique s'est continuée sans interruption jusqu'à nos jours. Sa persévérance lui méritait donc une place dans cette étude. Mais ses manifestations, toutes de force ou de souplesse, lui assignent le dernier rang.

Pour conclure, il était nécessaire de passer en revue les efforts tentés par les techniciens afin de rendre stable cet art, le plus fugitif de tous. Une brève excursion se trouvait donc indiquée dans le domaine de l'orchésographie, ou art d'écrire sur le papier les figures de la danse.

Tel est, succinctement expliqué, le plan de ce travail : à l'aide de divisions très nettes nous avons cherché à le rendre aussi clair que possible.

La partie iconographique a été l'objet de soins particuliers. Nous nous sommes attachés spécialement à donner la vision des danses à l'aide de documents authentiques. Dans la haute Antiquité la moisson a été modeste; chez les Grecs et les Latins elle s'est trouvée plus abondante; le moyen âge a fourni une intéressante collection; les temps modernes ont présenté une richesse considérable de documents parmi lesquels il était difficile de borner un choix.

Voulant donc apporter dans l'établissement de cette documentation la circonspection la plus sévère, nous avons banni rigoureusement toute composition due à l'imagination des

artistes modernes, écarté prudemment toute reproduction de source douteuse. On ne s'étonnera donc point si certains chapitres manquent totalement d'illustrations, alors qu'au contraire dans d'autres les figures abondent : cela est une preuve de la scrupuleuse exactitude avec laquelle les recherches ont été faites.

L'histoire de la Danse est la plus attrayante des études : le côté anecdotique la met à la portée de tous. Le caractère éminemment féminin de ses manifestations lui donne un charme puissant. Au point de vue purement esthétique, elle est à la fois la poésie du mouvement, la musique des attitudes, en résumé l'expression la plus parfaitement idéale de l'eurythmie plastique.

C'est pourquoi on ose espérer que son histoire présentera quelque intérêt au lecteur.

Religieuse à son origine, la Danse a toujours conservé un reflet de son caractère hiératique. Elle est le rite instinctif du Geste devenant théoriquement une forme de la Séduction et de la Beauté; elle évoque l'idée d'un culte dont la Femme a été jusqu'à présent et restera éternellement la toute-puissante et mystérieuse Prêtresse.

F. M.

Pour les sommaires de chaque chapitre, consulter la Table des matières, page 357.

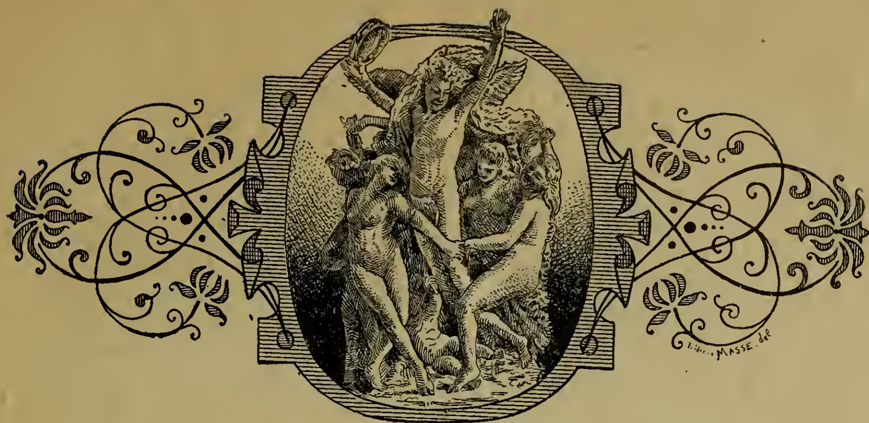


FIG. I. — LA DANSE, GROUPE DE CARPEAUX.

HISTOIRE DE LA DANSE

A TRAVERS LES AGES

PREMIÈRE PARTIE

LES DANSES SACRÉES

CHAPITRE PREMIER

L'ANTIQUITÉ

> « Chez les Grecs point de fêtes religieuses où la danse n'intervînt. Quelquefois solennellement grave, restreinte à la marche rythmée; quelquefois passionnée jusqu'au délire, haletante, échevelée, enivrée comme dans les Dionysiaques. »
>
> LAMENNAIS, *Philosophie de l'Art, la Danse*

« Dans les émotions vives l'homme ne saurait demeurer en repos. Il lui faut des moyens extraordinaires pour exprimer des sentiments extraordinaires. Les paroles deviennent alors plus accentuées, les mouvements plus vifs, plus marqués. Ce n'est plus son lan-

gage habituel. Mais le chant et la danse ne furent inventés que lorsqu'un intérêt commun inspira le même sentiment et la même expression à plusieurs individus[1]. »

Cette opinion, qui donne une communauté d'origine au chant et à la danse, fut très répandue de tout temps. On la rencontre chez un grand nombre d'écrivains.

Aristide Quintilien définit la musique « l'art du beau et de la décence dans les voix et dans les mouvements ».

Platon, dans le dialogue d'*Alcibiade*, dit que le chant, la poésie et la danse font partie de la musique. Ce philosophe a décrit ainsi l'origine des mouvements orchestiques, qui ne sont ni mécaniques ni imitatifs chez l'homme : « Le jeune animal, dit-il, ne peut rester en repos. Il saute, il s'agite sans cesse avec un plaisir visible, comme s'il voulait dépenser en mouvements inutiles des forces surabondantes. C'est à un besoin semblable que l'homme obéit lorsqu'il danse. Mais tandis que l'animal n'a pas conscience de l'ordre ou du désordre dans le mouvement, l'homme a reçu des Dieux, avec le sentiment du plaisir, celui du rythme et de l'harmonie[2]. »

La danse est donc un geste instinctif de l'homme; elle se présente comme l'expression naturellement violente des mouvements de l'âme dont elle fut une des premières manifestations. Tous les philosophes, de nos jours aussi bien que dans les temps les plus reculés, sont d'accord pour le constater.

1. *Dict. de la conversation*, article Danse (Arnaud).
2. Platon, *les Lois*, livre II.

Les anciens croyaient que les dieux l'avaient enseignée à l'humanité, en lui donnant eux-mêmes l'exemple : et ils faisaient dériver le mot χορός qui signifie *danse* du vocable χαρά qui exprime la *joie.*

« La poésie, la musique et la danse, dit M. de l'Aulnaye, naquirent avec la langue primitive, ou plutôt elles en faisaient l'essence. D'ailleurs, explique-t-il, l'art du geste est une musique oculaire. Il dit à l'œil ce que la musique dit à l'oreille : tous deux sont une langue; les gestes sont les mots de l'un, les sons ceux de l'autre. »

L'origine de la danse est donc très ancienne. Elle a dû prendre naissance en même temps que la parole et le chant. C'est l'art qui se manifeste d'abord chez tous les peuples même les plus sauvages. La saltation a été le premier langage universel, et peut-être plus encore que la musique, parce que, ainsi que le fait remarquer Cahusac, « ce langage est antérieur à toutes les conventions et naturel à tous les êtres qui respirent sur terre ». « Dès qu'il y a eu des hommes, il dut y avoir des chants et des danses. »

Mais tous les deux ne sont devenus des arts qu'après avoir commencé à obéir à certaines règles. L'art étant une succession de conventions tendant vers un idéal proposé, ces conventions n'ont pu être l'œuvre d'un seul. Il a fallu d'abord que l'homme se réunît à ses semblables.

C'est pourquoi on doit, avant tout, déterminer la cause qui a donné naissance à cette expression accentuée

des émotions humaines, et c'est dans l'idée des rapports de l'homme avec la Divinité, qu'il convient de la chercher.

La danse devant exprimer les sentiments extraordinaires des hommes, il est évident que les premiers habitants de notre globe, lorsqu'ils se trouvèrent réunis en association, en société, dansèrent en l'honneur de la Divinité.

« Ce ne fut, dit Volney, qu'après avoir parcouru déjà une longue carrière dans la nuit de l'histoire, que l'homme, méditant sur sa condition, commença de s'apercevoir qu'il était soumis à des *forces supérieures* à la sienne et *indépendantes* de sa volonté. Le soleil l'éclairait, le chauffait; le feu le brûlait; le tonnerre l'effrayait; l'eau le suffoquait; le vent l'agitait : tous les êtres exerçaient sur lui une *action puissante* et *irrésistible*[1]. »

Le culte des éléments et des puissances physiques de la nature, expression primordiale de l'idée de Dieu, fut suivi d'un second système : le culte des astres ou Sabéisme. Le plus ancien besoin de l'homme fut la nourriture, et ses premières nécessités consistèrent à étendre ses moyens de subsistance par l'agriculture, qui, pour être exercée d'une façon pratique, exige l'observation et la connaissance des astres. L'homme rendit donc un culte aux astres pour appeler leurs faveurs sur ses travaux. C'est ainsi qu'il chercha, en des pompes naïves, à imiter leurs mouvements circulaires dans l'espace.

1. Volney, *les Ruines*, chap. XXII, § 1.

La danse religieuse se trouve, en effet, au berceau de toutes les religions.

« La danse qui fait aujourd'hui le divertissement des peuples et des personnes de qualité fut, à son origine, une espèce de mystère ou de cérémonie », écrit le P. Ménestrier, dans son très curieux ouvrage sur les *ballets anciens et modernes*.



FIG. 2. — MUSICIENNES ACCOMPAGNANT LES DANSES.
(Peinture exécutée dans un tombeau de Kourna, près Thèbes.)

Avec le chant des cantiques et des hymnes, la danse religieuse eut pour mission de régler les mouvements, les gestes et les éclats de voix des peuples tremblants, prosternés dans les sanctuaires. Les antiques législateurs, qui organisèrent le culte rendu aux divinités célestes, durent se borner à réglementer les mouvements des foules. C'est probablement dans l'ordre admirable de la marche des astres que ces lois furent cherchées.

Ouvrons l'histoire des races humaines à la première page; nous verrons la danse apparaître dans toutes les

cérémonies religieuses. Cependant, eu égard aux nombreux emprunts que les peuples se font les uns aux autres dans leurs traditions respectives, il est assez difficile de suivre un ordre chronologique parfait; aussi, dans ce court aperçu des danses religieuses de l'antiquité, essayera-t-on de rapprocher les différents mythes afin d'éviter les redites inutiles.

Chez les Égyptiens, nous trouvons, dès les siècles les plus reculés, la *danse astronomique*. Elle consistait, d'après Lucien, à donner une idée du mouvement des corps célestes, de l'harmonie de leurs différentes révolutions, ainsi que de la puissance de l'influence des astres sur le monde élémentaire.

Cette danse était, sans doute, originaire de Chaldée, à moins que les mages de Mésopotamie ne l'eussent tenue des premiers habitants de la péninsule hindoustanique, considérée comme le berceau de l'humanité. Les peuples pasteurs étaient, en effet, devenus les plus fameux astronomes du monde.

On retrouve ce culte chez les Perses et les Assyriens. Chez les Grecs, on en constate aussi des vestiges dans la théorie pythagoricienne, car c'est d'Égypte que Pythagore a rapporté cette croyance. D'après lui, « Dieu étant un nombre ou une harmonie, il fallait l'honorer par des cadences mesurées ».

Mais revenons à la *danse astronomique*. Lucien dit : « C'est dans ce but que les Égyptiens dansaient en rond autour de l'autel, car tous les mouvements des astres sont circulaires, et considérant la pierre sainte comme le soleil placé au milieu du ciel, ils tournaient autour

pour rappeler le Zodiaque ou le cercle des Signes, à travers lesquels le soleil suit son cours journalier et annuel. »

Les *strophes* et *antistrophes* des chœurs de la tragédie grecque ont, sans contredit, la même origine. Les chœurs tragiques dansaient en rond de droite à gauche pour indiquer les mouvements des astres qui ont lieu du levant au couchant : c'était l'évolution exécutée pendant la *strophe*. Ils tournaient ensuite de gauche à droite pour représenter le mouvement des planètes : c'était l'*antistrophe* ou retour. L'*épode*, ou repos, signifiait l'immobilité de la terre, d'après les théories de la cosmogonie ancienne. C'est au poète-musicien et chorège Stésichore qu'on en attribue l'invention. « Ces sortes de danses, dit Bonnet, étaient si majestueuses et si graves qu'elles imprimaient dans l'esprit du peuple des sentiments de respect pour les dieux. »

Pour ces raisons, il est permis d'admettre que les Égyptiens sont les premiers peuples connus dont les prêtres aient traduit, par des danses caractérisées, les mystères de leur religion. Les Grecs ont suivi cet exemple comme on peut s'en rendre compte par les danses des Corybantes. On verra dans le courant de cette étude que les Romains les ont imités à leur tour en introduisant les danses dans la célébration de leurs fêtes et de leurs sacrifices.

La danse astronomique, qui faisait partie de l'initiation aux mystères d'Isis, n'était pas la seule danse religieuse que les Égyptiens pratiquaient. Les prêtres de Memphis et de Thèbes dansaient autour du taureau Apis, lors de la sanctification de l'Animal-Dieu, consi-

déré comme le symbole du principe fécondateur[1]. Les danses représentaient sa naissance mystérieuse, les amusements de son enfance, son union avec la déesse Isis. A l'occasion de sa mort, on déplorait sa disparition par des danses funèbres. Nous retrouverons un souvenir des fêtes du bœuf Apis chez les Hébreux, lorsque, dans le désert, après avoir quitté l'Égypte et passé la mer Rouge, ils célèbrent la danse du Veau d'or, et dans la Grèce, où Orphée, qui avait été initié aux mystères d'Isis, en apporta les croyances. Le culte d'Isis ressemblait d'ailleurs à celui d'Éleusis auquel il avait sans doute servi de modèle.

Les danses religieuses jouaient un grand rôle dans les cérémonies de ce culte. Dans toute l'Égypte la danse était en grand honneur. Il est bon d'ajouter à ce propos que les Égyptiens seraient considérés comme les inventeurs de l'*orchésographie* ou art d'écrire sur le papier par divers caractères toutes sortes de danses. Cette science fera l'objet d'un chapitre spécial.

L'Assyrie avait, comme l'Égypte, des danses religieuses en l'honneur de Nébo, de Moloch, de Melkart, de Baal, d'Astarté et d'Adonis. On en trouve un exemple dans le bas-relief de Koyoundjik découvert par M. Layard dans les fouilles qu'il fit aux ruines de Ninive. Les deux premiers harpistes et le joueur de *psaltérion* ou *pisantir* ont la jambe droite relevée selon l'indication d'une cadence lente et majestueuse. Ce n'est pas l'équilibre de

1. Le taureau Apis était aussi le symbole du soleil. Il appartient au culte astronomique.

l'instrument qui les force à se mouvoir ainsi, les autres harpistes semblent marcher à petits pas rythmés. C'est bien une danse religieuse que l'artiste a voulu exprimer. Les instruments reproduits sur ce bas-relief rappellent ceux des Égyptiens auxquels les Assyriens les avaient sans doute empruntés. Il est évident que les habitants de Ninive et de Babylone ne s'en étaient pas tenus à ce simple emprunt, et qu'ils avaient dû les imiter dans leurs danses religieuses.

Les Hébreux paraissent avoir connu les danses sacrées à partir de leur captivité en Égypte. En effet, s'il est déjà question des instruments de musique dans la *Genèse*, c'est dans l'*Exode* qu'il est fait mention de la danse pour la première fois. Les Israélites viennent de traverser la mer Rouge entre deux murailles d'eau qui se referment sur les troupes égyptiennes : « Alors Moïse et les enfants d'Israël chantent un cantique au Seigneur[1]; Marie Prophétesse[2] prit donc un tambour à la main : toutes les femmes marchèrent après elle, formant un chœur de musique[3]. »

Peu de temps après, nous retrouvons les Hébreux dansant autour de l'autel élevé par Aaron au Veau d'or,

1. *Exode*, XV, 1.
2. *Ibid.*, XV, 20.
3. Cette expression *chœur de musique* signifiait chez les anciens l'union de la danse et de la musique. C'est ainsi, d'ailleurs, que les Grecs, en qui se résumait toute la civilisation antique, les comprenaient (*note de la Bible*). Du reste, fait observer M. Maurice Emmanuel (*la Danse grecque antique*), le mot χορός a une signification plus étendue que notre mot *chœur*. Il implique presque toujours l'union du chant et de la danse.

lui offrant des holocaustes et des hosties pacifiques, tandis que Moïse converse avec Dieu sur la montagne : « Et s'étant approché du camp, il (Moïse) vit le Veau d'or et les danses. Alors il entra dans une grande colère[1]. »

Plus tard le roi David, conduisant l'arche du Seigneur à Jérusalem, se livre à de saints transports de joie au milieu des acclamations du peuple, au son des trompettes, des hautbois, des timbales, des cithares et autres instruments de musique : « Et l'arche du Seigneur étant arrivée jusqu'à la ville de David, Michal, fille de Saül, regardant par la fenêtre, vit le roi David qui sautait et qui dansait devant l'Éternel et elle le méprisa dans son cœur[2]. »

On peut aussi ranger parmi les danses religieuses celles que les femmes juives exécutèrent au retour de Saül lorsque David eut vaincu les Philistins. Les Hébreux célébraient aussi par des danses sacrées les trois principales fêtes de l'année : la fête de Mai, la fête des Moissons et la fête des Tabernacles.

Les cérémonies, qui avaient lieu dans le temple de David et dans celui que Salomon éleva en l'honneur de Dieu, se composaient, sans doute, en grande partie de danses religieuses. Salomon, dans ses Prescriptions, avait laissé une grande place à la musique. L'historien Josèphe, en faisant l'énumération de tous les objets que Salomon avait réunis pour servir aux solennités, parle de deux cent mille trompettes et quarante mille autres instruments, *Nébels* ou *Kinnors*. Lorsque le peuple

1. *Exode,* XXXII, 19.
2. *Samuel,* liv. II, chap. VI, v. 16.

devait fêter quelque événement heureux où la puissance divine s'était manifestée d'une façon évidente, les Lévites et le peuple exécutaient des danses solennelles. D'après l'historien Josèphe, la fête de *Lancenie*, instituée par Judas Macchabée en l'honneur de la reconstruction du Temple, fut célébrée pendant huit jours « comme une réjouissance publique qui consistait en danses au son des cantiques et des hymnes à la louange de Dieu[1] ».

Les Psaumes 149 et 150 disent qu'il faut louer le Seigneur « par des concerts et des danses au son des instruments ». Le mot χορός signifie bien exactement danse et il est employé dans les deux cantiques avec ce sens. Un écrivain sacré dit à ce sujet : « Je pense que l'on doit entendre dans tous les psaumes, par les chœurs dont il est fait mention, une troupe d'hommes dansant au son des divers instruments de musique, car je ne crois pas qu'on puisse douter de la multitude des danses et des chants en usage chez le peuple juif[2]. »

La Grèce ancienne, au sol et au climat « si favorables au développement de l'esprit », eut pour premiers habitants les Pélasges, rameau des antiques races aryennes, qui avaient peuplé, non seulement l'Hellade « mais les pays situés immédiatement au nord, l'Asie mineure, l'Italie, le sud de la Gaule et un grand nombre des îles de la mer Méditerranée ». La plupart des noms de ses divinités, de ses principales cités sont tirés du sanscrit et des langues indianiques : elle a dû emprunter à l'an-

1. Livre XII.
2. Cité par le P. Ménestrier.

tique péninsule de l'Asie une grande partie de ses croyances, « prenant à l'Orient tout ce que l'Orient pouvait lui donner ». On retrouve chez elle la continuation des cérémonies et des institutions de l'Inde védique, et particulièrement la danse religieuse. « Les études indo-perses, dit Burnouf[1], et surtout la découverte du



FIG. 3. — DANSE RELIGIEUSE.

(Coupe de Hiéron, restitution. — Musée de Baltimore.)

Véda, ont démontré que l'originalité primitive et absolue des Grecs est une chimère, que la religion, la société, la famille, les principaux métiers, la langue même des premiers Hellènes sont autant d'éléments de civilisation apportés par eux de l'Asie centrale, berceau de toute la race aryenne », enfin que « l'hellénisme ne fut qu'une phase dans le développement de la civilisation aryenne ». Ceci posé, il sera facile de reconstituer les danses religieuses de la Grèce; d'ailleurs sur ce sujet les documents

1. *Histoire de la Littérature grecque.*

sont plus abondants que pour l'Inde, l'Égypte et l'Assyrie.

Les divinités des Grecs personnifiaient « les forces de la nature », la plupart physiques, quelques-unes morales et intellectuelles, et la multiplicité de ces dieux était très favorable au développement des arts plastiques. Les danses religieuses se retrouveront donc chez eux en plus grand nombre que chez les autres peuples de l'antiquité, « parce que, venus les premiers dans l'Europe naissante, et ayant atteint régulièrement leur apogée, ils ont créé des formes qui ont été admises sans discussion après eux par les autres races purement imitatrices ».

Les danses religieuses grecques n'étaient jamais, à fort peu d'exceptions près, exécutées dans les temples. L'admirable décor des plaines fertiles et des montagnes verdoyantes du Péloponèse formait un théâtre merveilleusement approprié aux pompes des cérémonies religieuses et des fêtes populaires. C'est une des causes principales de la difficulté que l'on rencontre pour classer en une même catégorie les danses véritablement religieuses de la Grèce, afin de les distinguer des fêtes profanes en l'honneur des dieux secondaires et des héros. Ayant à revenir plus loin[1] sur cette union intime des danses sacrées et profanes, nous ne parlerons à cette place que des danses d'essence purement religieuse. Les plus anciennes furent, sans doute, les *danses hyporchématiques* au son de la flûte et de la cithare, et des voix chantant des hyporchèmes. Cette danse sérieuse

1. Deuxième partie, livre I, chap. II, page 70.

et lente, au caractère noble et grand, était exécutée par des hommes et des femmes se tenant tous par la main. Ce furent les premiers essais de la saltation grecque.

La danse religieuse, *Emmélie* (ἐμμέλεια), accompagnait les hymnes chantés sur les modes doriens, avec pour caractères principaux la gravité et la noblesse des attitudes, la douceur des gestes. On la dansait principalement dans les *Théoxenies,* fêtes instituées par les Dioscures en l'honneur de tous les dieux. Elle avait pour mission de représenter les mystères de la nature et de retracer les actions des êtres supérieurs. Platon, Lucien, Pollux, en parlent en termes élogieux, et même le mordant Aristophane adoucit en sa faveur les traits piquants de sa verve satirique (fig. 3).

Parmi les danses sacrées les plus anciennes, il convient aussi de citer les *Phosphories* et les *Hydrophories,* fêtes dansantes consacrées, la première au Feu, révéré dans les antiques religions aryennes, les secondes à l'Eau, en souvenir du déluge de Deucalion. Chaque divinité du ciel, de l'onde et de la terre avait les siennes, se traduisant le plus souvent par des cortèges rythmés, rappelant nos processions. Il faudra donc se borner à citer les principales.

Jupiter était honoré par les *Sotéries* ou *Steinès* comme conservateur de la santé publique, par les *Diogonai* qui, d'après Lucien, étaient très populaires, par les *Mœmactéries* annuelles. En l'honneur de Minerve on dansait les *Procharystéries* à l'époque où la floraison se transforme en fruits, les *Scyrophories* et les *Aputéries* que Vénus partageait avec elle. On lui attribuait

aussi l'invention de la *danse memphitique* à la fois religieuse et militaire, et que nous retrouverons au chapitre de la saltation guerrière[1].

Mais les principales fêtes de Minerve étaient les *Panathénées.* Elles avaient été instituées vers l'an 1495 av. J.-C. par Érichthonius. Thésée en fit la solennité nationale religieuse de toute l'Attique. Elles se divisaient en *petites* et *grandes Panathénées :* les premières avaient lieu tous les ans, les secondes tous les quatre ans, avec un grand luxe et une magnificence extrême. On y promenait le *peplum* de Minerve en grande pompe; plus tard la fête se termina par des festins publics, des jeux gymniques et dramatiques.

Les *Oscophories* et les *Pœoniennes* étaient dansées en l'honneur d'Apollon, les *Amarynthies,* la *danse Ionique* et la *Kalabis* ainsi que la *danse de l'Innocence* en l'honneur de Diane. Cette dernière, instituée par Lycurgue, appartenait à la catégorie des *Gymnopédies :* elle était exécutée autour de l'autel de la déesse par les jeunes filles de Lacédémone. C'est après avoir vu Hélène célébrer avec ses compagnes la fête de l'Innocence que Thésée l'enleva. La *Délienne,* particulière à l'île de Délos, avait les mêmes caractères et se terminait par l'offrande de guirlandes de fleurs à l'autel de Vénus. Les danses consacrées à la déesse des Amours, à la divine Aphrodite, étaient pour la plupart d'un caractère excessivement voluptueux.

Bacchus et Cérès, les divinités de la Terre, étaient célébrés, le premier par la *Persikè,* qui ne conserva pas

1. Deuxième partie, livre III, page 217.

longtemps son caractère religieux, la *Nyssia*, les *Dionysiaques*, la seconde par les *Proérosies*, exécutées à l'époque des semailles, et les *Éleusines*.

« Les fêtes de Dionysos, dit E. Burnouf[1], se composaient de deux parties : l'une grave qui prit le dessus dans les cérémonies d'hiver nommées *Lénéennes*, l'autre légère et grotesque, qui se développa surtout aux grandes Dionysiaques, c'est-à-dire à la célébration des vendanges.

« La fête sérieuse avait un caractère liturgique et cette signification mystique dont la théorie védique du *Soma* et de Sémélé nous donne l'explication. »

La fête grotesque était libre et populaire ainsi qu'on le verra plus loin.

Voici maintenant en quoi consistaient les différentes cérémonies des fêtes d'Éleusis[2].

Le 15 du mois de Boédromion, le premier pontife d'Éleusis, l'Hiérophante, proclamait l'ouverture de la solennité, ainsi que les obligations imposées aux initiés. Le 20, on se rendait en procession à Éleusis, en faisant de nombreuses stations pour les sacrifices, les ablutions, les chants et les danses. On n'arrivait à Éleusis que le soir, aux flambeaux.

« Les rites les plus saints se célébraient la nuit, temps propice aux choses mystérieuses et à cette ivresse de l'esprit qui naît de l'imagination surexcitée... Des apparitions merveilleuses, des chants sacrés, des danses rythmiques annonçaient l'accomplissement des

1. *Histoire de la Littérature grecque.*
2. D'après Duruy, *Histoire des Grecs.*

mystères. Enfin les voiles tombaient et Cérès apparaissait dans sa majestueuse beauté[1]. »

Parmi les différentes phases de ces mystères d'Éleusis, les courses de Cérès, cherchant à travers le monde sa fille Proserpine ravie par Pluton, étaient figurées par les danses mystiques. C'était une fête des plus saintes.

En Grèce la danse était donc considérée comme un acte religieux. « Les Grecs dansaient autour des autels et des images des dieux. Il n'y avait pas de fête religieuse sans danse. D'après Lucien, ce furent Orphée et Musée, *habiles faiseurs de vers et excellents danseurs,* qui firent les premières chansons à danser dont on se servit en ces fêtes[2]. »



FIG. 4 — DANSEUSE.
(Vase Borghèse.)

Les danses religieuses des Romains rappellent beaucoup celles de l'Égypte et de la Grèce, et cela s'explique aisément par l'histoire de ce peuple (fig. 4).

« L'Italie fut le commun asile de tous les fugitifs de l'Ancien Monde. » En effet, toutes les races de l'Italie appartiennent à la grande famille indo-européenne, descendue des hautes régions de l'Asie

1. Duruy, *Histoire des Grecs*, I, chap. xv.
2. P. Ménestrier, *des Ballets anciens et modernes.*

centrale, ainsi qu'on peut s'en rendre compte par le culte des Cabires, divinités mystérieuses, adorées à Samothrace, et qu'après la prise de Troie, Énée avait emportées en Italie. Ce fut la première religion des races Italiotes qui se rapproche des cérémonies de l'Yoni-Lingam de l'Inde. Comme Isis, les Cabires avaient leurs mystères, où le grand pontife ou Coès, les prêtres et les mystes exécutaient des danses symboliques.

Une partie des danses religieuses romaines venait d'Étrurie dont l'histoire reste encore pour nous environnée de ténèbres épaisses. Les Étrusques étaient probablement une tribu asiatique, car leur mythologie rappelait à la fois celle de la Scandinavie et de la Perse, et leur religion fort simple « dérivait des nécessités de la vie, des impressions d'admiration et d'effroi que causait cette belle et mobile nature[1] ».

Les Étrusques avaient enseigné la science augurale aux Romains; ils leur donnèrent aussi les cérémonies de leur culte antique que ceux-ci mélangèrent avec les croyances et les institutions sacrées des Grecs. Mais « le caractère froid et sévère des Romains n'avait ni le facile enthousiasme des Grecs ni leur brillante et mobile imagination. Athènes faisait de ses fêtes de grandes solennités nationales, durant lesquelles les plaisirs les plus relevés de l'esprit se trouvaient associés aux plus imposants spectacles des pompes religieuses, de l'art le plus parfait et de la plus riante nature. Ceux de Rome étaient des jeux de pâtres

1. Duruy, *op. cit.*

grossiers, où retentissaient les cris de la foule joyeuse, quand les soldats rentraient dans la ville avec des captifs, des gerbes de blé et le bétail enlevé à l'ennemi. Les fêtes antiques deviendront plus tard la pompe triomphale de Rome. Les jeux et les courses se célébraient en l'honneur des dieux : les chants étaient des hymnes, les danses une prière[1] ».

Mais les Romains ambitionnaient avant tout la gloire militaire, et Numa Pompilius, deuxième roi de Rome, institua le collège des douze Saliens, prêtres danseurs consacrés à Mars, dont ils gardaient les *Ancilia*, boucliers sacrés tombés du ciel, et célébraient la fête du dieu par des danses armées. Chaque année, au mois de mars, les Saliens, sous la conduite du grand-prêtre appelé *Præsul* ou *Magister Saliorum*, accomplissaient en dansant les rites du culte.

Comme chez les Grecs, les autres danses religieuses des Romains appartenaient plutôt au genre mixte, c'est-à-dire que, tout en ayant une origine sacrée, elles rentraient dans la catégorie des fêtes profanes.

Au nombre des danses religieuses il convient de placer les danses funèbres.

Elles existaient chez les Égyptiens ainsi que le démontre une sculpture du musée de Boulaq[2], « représentant des danseuses vêtues de robes transparentes, quelques-unes à type de juive, dont les corps s'agitent et se contournent au son des tambourins selon le rythme

1. Duruy, *op. cit.*
2. P. Paris, *la Sculpture antique*. Alcide Picard et Kaan, éditeurs.

peu gracieux de la danse du ventre », et des hommes « dont les longs bras tendus et l'ample jupe ronde rappellent les derviches tourneurs ». Elles avaient lieu aussi aux repas funéraires comme pour celui du prince Harmhabi, que l'on retrouve dans un des hypogées thébains[1]. « Deux femmes en toilette d'apparat présentent aux morts des coupes de métal remplies de fleurs, de grains



FIG. 5. — DANSE FUNÈBRE.
(Plaque de terre cuite peinte. — Musée du Louvre.)

et de parfums. Trois autres accompagnent de leur musique et de leur danse l'hommage des premières. »

Chez les Grecs (fig. 5), le défunt porté par ses proches, était accompagné par des joueurs de flûtes *gingrines* qui faisaient entendre des airs lugubres sur le mode phrygien. Derrière suivaient des pleureuses gagées dont la marche cadencée était une sorte de danse funèbre d'un caractère grave et majestueux, ainsi que l'on peut s'en rendre

1. Maspéro, *Archéologie égyptienne.* Alcide Picard et Kaan, éditeurs.

compte par un fragment de vase d'ancien style d'Athènes représentant une exposition mortuaire. Comme chez les Égyptiens un festin funèbre terminait la cérémonie[1].

Chez les Romains, tandis que l'archimime rappelait la démarche, les allures et les actions du mort, quinze jeunes filles précédaient en dansant le char mortuaire que suivaient les pleureuses vêtues de longs manteaux noirs (fig. 6).

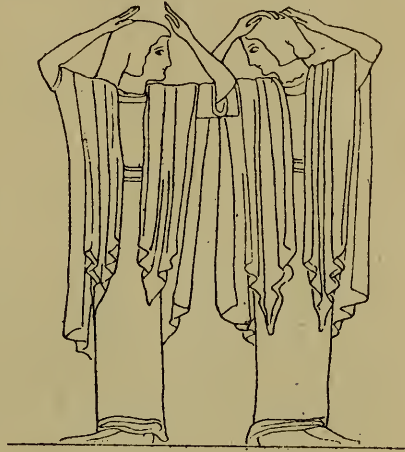


FIG. 6. — DANSE FUNÈBRE.
(Peinture d'une amphore à figures noires. — Musée de Berlin.)

Ces cérémonies d'origine très ancienne se retrouvaient tout récemment encore chez les peuplades à demi sauvages du Canada. Un certain nombre des tribus noires de l'Afrique centrale célèbrent par des danses les funérailles de leurs chefs.

Bien des renseignements, sans doute fort intéressants, ont été perdus sur la danse religieuse des autres nations de l'antiquité. Mais il n'en reste pas moins évident que dans les premiers âges de l'humanité, la danse faisait partie de toutes les cérémonies du culte.

C'est ce que Platon a fort bien exprimé dans les lignes suivantes qui résument la chorégraphie religieuse

1. Homère, *Iliade*, chant XXIV.

des anciens : « Toutes les danses sacrées n'étaient pas seulement des actes de religion parmi eux. Elles étaient aussi mystérieuses parce qu'elles exprimaient le caractère des divinités pour qui elles se faisaient et dont le culte était en grande vénération. »

OUVRAGES CONSULTÉS

Aristide Quintilien, Περὶ Μουσικῆς. Cf. édition de Meibonius *Antiquæ musicæ auctores septem*, 1652.

P. Ménestrier, *des Ballets anciens et modernes*, selon les règles du théâtre. A Paris, chez Pierre Guignard, rue Saint-Jacques, au Grand Saint-Basile, MDCLXXXII. Avec privilège du roi.

Bonnet, *Histoire générale de la danse sacrée et profane*, ses progrès, ses révolutions depuis ses origines jusqu'à présent, par M. Bonnet, ancien payeur des gages du Parlement. — A Paris, chez Houry fils, rue de la Harpe, devant la rue Saint-Séverin, au Saint-Esprit, MDCCXXIII. Avec approbation et privilège du roi.

Cahusac, *la Danse ancienne et moderne* ou traité historique de la danse. — A la Haye, chez Jean Neaulme, MDCCLIV.

De l'Aulnaye, *de la Saltation théâtrale* ou recherche sur l'origine, les progrès et les effets de la pantomime chez les anciens, avec 9 planches coloriées (Dissertation qui a remporté le prix double de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres en novembre 1789). — A Paris, chez Barrois l'aîné, libraire, quai des Augustins, nº 19.

M. Emmanuel, *la Danse grecque antique*. — Paris, Hachette, 1896.

V. Duruy, *Histoire des Grecs*. — Paris, Hachette, 1874.

V. Duruy, *Histoire des Romains*. — Paris, Hachette, 1879.

É. Burnouf, *Histoire de la Littérature grecque*. — Paris, Delagrave, 1869.

CHAPITRE II

L'ORIENT

> « Leurs danses, généralement très lascives, témoignent de leur adoration profonde pour le dieu; et celles qui les exécutent demeurent éperdues d'amour en représentant les hauts faits attribués à la Divinité. »
>
> BHÂGAVATA-PURÂNA.

Le culte du feu, que l'on rencontre à l'origine de la tradition aryenne, avait comme principale manifestation religieuse les danses exécutées pendant le chant des hymnes qui forment le recueil du Rig-Veda. Le feu, ainsi adoré, est le symbole du Soleil, dont on fêtait, à certaines époques, la marche annuelle. Ce culte s'est répandu en Europe avec les migrations aryennes. On en trouve une preuve dans les Poèmes Orphiques qui ne sont autre chose que des imitations des chants du Rig-Veda. C'est donc, le fait n'est plus discutable à présent, dans l'Inde que ce culte et les danses qui l'accompagnent ont pris naissance. S'il n'est question de l'Inde qu'à cette place, c'est que les peuples de cette immense

région ont survécu aux civilisations antiques. C'est aussi parce que l'on peut rencontrer, à l'époque actuelle, quelque pâle reflet de ce que fut sa grandeur primitive. L'usage des danses religieuses s'est, du reste, conservé dans l'Extrême-Orient. A Java, en Birmanie, au Japon, on retrouve des exemples de chorégraphies sacrées exécutées dans les temples.

Les prêtresses danseuses des temples de l'Inde sont, d'après la légende, d'origine céleste. « Elles descendent, dit M. Jacolliot, des Apsaras, courtisanes ou danseuses du ciel d'Indra. Les poètes les font sortir de la mer... Elles se mirent immédiatement à danser sur les flots, si séduisantes et si belles de formes, que les Dêvas et les Assouras se livrèrent un combat terrible pour s'en emparer.

« Les Dêvas victorieux les conduisirent à leur chef Indra, qui en fit immédiatement les danseuses ordinaires du ciel en leur adjoignant les *Gandharbas* ou musiciens célestes, qui seuls, jusqu'à ce jour, avaient eu le privilège de charmer les loisirs de sa cour. Une de ces déesses ayant eu commerce avec un mortel mit au monde une fille qui, ne pouvant habiter le ciel à cause de son origine terrestre, fut confiée à des brahmes qui l'élevèrent dans l'intérieur de la pagode, où, dès l'âge le plus tendre, elle se mit à danser d'instinct devant les statues des dieux. Elle eut sept filles qu'elle éleva à danser comme elle, dans le temple, les jours de cérémonie, et trois fils qui furent tout naturellement destinés à la profession de musiciens. C'est de là que descendent les *Devadassi* ou bayadères et les musiciens actuels des pagodes. »

Les Apsaras, et principalement Rhemba, l'Apsaras par excellence du ciel hindou, sont d'une beauté resplendissante. Les joyaux et les pierres précieuses servent d'ornement à leur jeunesse éternelle. Ces déesses, appelées Apsaras dans l'Inde, portent le nom de *Hhuruluyun*, dont on a fait *Houri*, dans le Koran, et de Fées chez les Persans. Les Devadassi sont nommées *Tedivial* en Tamoul. Les bayadères descendent de ces déesses du ciel d'Indra. Leurs fonctions principales consistent à balayer la pagode, à danser devant les statues des dieux, aux heures du *Poudja* ou sacrifice, dans les processions et les grandes cérémonies religieuses ou civiles. Dans les fêtes sacrées elles exécutent les *Ramdjeniy*. Le nom de *Nautchniy* est donné aux saltations profanes.

Elles apprennent la danse, le chant et la pantomime et, chaque année, doivent passer des examens sur ces trois matières. Bien qu'appartenant à la pagode, ou plutôt à ses prêtres, elles sont autorisées à embellir les fêtes des rajahs pourvu que l'argent qu'elles reçoivent à cette occasion soit entièrement versé entre les mains des brahmes.

« Leurs danses, généralement très lascives, témoignent de leur adoration profonde pour le dieu ; et celles qui les exécutent, demeurent éperdues d'amour en représentant les hauts faits attribués à la divinité », dit à peu près textuellement le Bhâgavata-Purâna.

« On croit, en effet, deviner que c'est au dieu, dont elles sont les épouses, que s'adressent leurs regards, leurs gestes passionnés, relate un compte rendu des danses des bayadères du Coromandel venues à Paris

en 1838[1]. Ce sont ses exploits que rappelle le pas des poignards et des sabres. Leur extase figure leur participation à la nature divine suivant l'idée qui domine la religion hindoue, le panthéisme ou l'anéantissement des âmes individuelles dans la grande âme de Dieu. »

Cette danse est fort ancienne. Les livres hindous les plus célèbres la mentionnent. Arrien, historien grec du II[e] siècle, y fait allusion[2] quand il parle d'une danse que Bacchus, d'après les Grecs, aurait apprise aux peuples de l'Inde. On peut retrouver dans ce mythe le maillon qui réunit en une chaîne ininterrompue la mythologie grecque à la théogonie hindoustanique.

Le nom de Devadassi ou épouse des dieux est attribué aux danseuses des temples, celui de bayadères ou nautchniy aux danseuses profanes. On les confond souvent les unes avec les autres; il sera fait mention de ces dernières dans un chapitre suivant.

Les Devadassi paraissent aux fêtes du *Dassara* qui sont célébrées à la fin de la saison des pluies, aux *Nauratri* ou neuf veillées. Leurs danses, toutes d'attitudes, sont calmes et sereines, presque langoureuses. Elles embellissent les fêtes du *Holi* en l'honneur de la déesse du Printemps, « fêtes de la débauche effrénée, s'étalant sans honte, et érigée en principe religieux », dit un voyageur qui a eu l'occasion d'y assister[3]. Les Devadassi jouissent d'une liberté sans borne pendant

1. *Magasin pittoresque*, année 1838.
2. *Indica*, VIII.
3. L. Rousselet, *l'Inde des Rajahs.*

tout le Holi. Elles ont, pour cette époque, des danses spéciales dans lesquelles toute convenance est oubliée. Aux fêtes de Ganéça elles accompagnent le char portant l'idole monstrueuse « couvertes de riches vêtements et dansant d'un pas solennel en agitant leurs écharpes ».



FIG. 7. — DANSEUSES JAVANAISES.

(D'après une photographie prise à Java en 1886.)

Les mêmes caractères s'observent dans les pays birmans. Dans l'Orient tout entier, la danse religieuse offre des aspects identiques, témoin les prêtresses danseuses de Java (fig. 7) dont la chorégraphie représente toutes les évolutions de la danse astronomique. L'orchestre étrange des danseuses javanaises est composé d'instruments à percussion aux mélodies pénétrantes. Sur cette

musique douce et hypnotisante, les mignonnes bayadères se remuent lentement avec des gestes mystérieux des mains, comme des divinités créatrices de mondes, marchant demi-nues, la peau brune reluisant sous les ornements bizarres et les tiares hiératiques. Ces gestes nobles, bien qu'un peu contournés, ces lentes évolutions du corps, ces majestueux mouvements de tête ces ondulations souples de la taille, rappellent les actions des dieux façonnant et fécondant la terre, la marche cadencée des astres en leur cours. Ces danses religieuses se rapprochent aussi des pantomimes dont il sera question plus loin.

La danse sacrée a presque entièrement disparu des temples japonais. On la retrouve encore dans certaines provinces, particulièrement dans celle de Nara (fig. 8). Il y a une quinzaine d'années nous avions eu l'occasion d'assister à une de ces pompes religieuses. En voici une description exacte empruntée aux notes de voyage, prises en présence même des petites prêtresses. « Sur une estrade, vis-à-vis les grands Torii, se trouvent les gueshas sacrées, toujours disposées à représenter le *Kagoura* (danse religieuse), en l'honneur des dieux. Ces minuscules vestales, fort gentilles, sont âgées de treize ans au plus. Leurs cheveux, lissés sur le front en deux bandeaux « à la vierge », se réunissent en une longue tresse attachée par des cercles de papier doré formant deux grands anneaux. Sur les tempes sont placées deux touffes de camélia et de wistaria, aux fleurs rouges. Comme les gueshas, elles y joignent des ornements de métal, ont les joues plâtrées et

les lèvres avivées de carmin; les sourcils rasés sont remplacés par de petites traces noires peintes à la place où se trouvent les bosses de la sagesse dans les images de Bouddha. Leur costume se compose de larges pantalons rouges (*hakama*) et de douze



FIG. 8. — DANSEUSES JAPONAISES.

(D'après une photographie de l'auteur.)

kimonos superposés, alternativement rouges et blancs, le tout recouvert d'un manteau de cour, de forme ancienne, brodé d'or et de soie et arrondi dans le dos comme une chasuble.

« Pour la plupart ce sont des filles de bonzes, choisies parmi les plus jolies; elles cessent de faire

partie de la troupe sacrée dès qu'elles ont atteint l'âge nubile.

« Pendant que les prêtres psalmodient en s'accompagnant du *koto* et du *fouyé,* les petites danseuses, portant à la main une sorte de sistre, exécutent le *kagoura-outa.* Les règles en sont fort anciennes et d'une très grande simplicité, n'exigeant que des marches en avant et en arrière, avec de rares mouvements des bras. »

Si la danse religieuse est, pour ainsi dire, hors d'usage en Chine, elle eut sa période d'éclat, ainsi qu'on peut le voir relaté dans les ouvrages anciens. Les danses suivantes : le *Yun-men,* ou porte du Ciel, le *Ta-konem,* danse circulaire, le *Ta-yem* qui les résume toutes, la *Ta-tao*, danse cadencée, la *Hya,* danse de la Vertu, la *Ta-Hou,* danse de la Bienfaisance, et même la dernière dont le caractère guerrier simule les gestes des combattants ou exprime la joie de la victoire, peuvent être considérées comme des danses sacrées. Elles comportaient une chorégraphie d'évolutions lentes, majestueuses et graves, le costume et surtout la chaussure des habitants du Céleste Empire s'opposant à toute saltation vive et animée.

La religion musulmane, plus brutale, comprend des cérémonies qui peuvent être classées parmi les danses religieuses. L'une est celle des Derviches tourneurs (fig. 9), l'autre celle des Aïssaouas. La première, avec ses tournoiements rapides, peut se rattacher au cycle des

danses astronomiques, bien que les Musulmans lui attribuent une autre origine.

Au son d'une musique sauvage, exécutée par des flûtes et des tambourins, les Derviches danseurs



FIG. 9. — DERVICHES TOURNEURS.

(D'après une photographie.)

tournent en rond, lentement d'abord, puis avec une rapidité progressive qui soulève les bords de leur tunique et les fait ressembler, dit un témoin oculaire « à des parapluies ouverts tournant sur leur manche ». L'Anglais Clarke explique ainsi leurs mouvements de rotation : « Nous remarquâmes que tous, dans cette danse, observaient la même méthode, consistant à

tourner un de leurs pieds et d'en courber les orteils en dedans à chaque mouvement du corps en conservant à l'autre pied sa position naturelle. »

La légende raconte ainsi l'origine de cette danse. Un matin, pendant que son compagnon jouait de la flûte, un saint derviche nommé Djellal ed Din faisait sa prière. Au son de l'instrument, le derviche, pris soudain d'une ardeur religieuse, se mit à tourner sur lui-même en signe d'adoration. Sa danse, dit la même légende, dura quinze jours et quinze nuits sans arrêt.

On rencontre encore des derviches tourneurs à Constantinople et en Égypte.

Une danse religieuse analogue et se composant principalement de sauts et de bonds, se retrouve chez les *Jumpers* d'Australie vers 1806 et chez les *Shakers* de Lebanon (fig. 10).

Les Aïssaouas font partie d'une secte religieuse très florissante en Algérie. Leurs exercices horribles rappellent en certains points la fureur orgiastique des Ménades. La danse est le prélude des cérémonies religieuses. Au bruit d'une manouba, composée de gongs, de darbouka et de tambourins accompagnant une mélopée criarde et traînante, un à un les Aïssaouas se lèvent, et dépouillés de leurs burnous, ils commencent une saltation brutale dans laquelle les membres, le torse et la tête entrent en jeu, la tête principalement. En s'agitant avec frénésie, ils la lancent brusquement en avant et la ramènent en arrière, puis la basculent à droite et à gauche jusqu'à l'insensibilité

complète du cervelet. Pendant que la musique assourdissante fait rage et que les pastilles du sérail épaississent l'air de leurs âcres émanations, l'anesthésie s'achève : la danse est terminée. Alors on voit les Aïssaouas, pendant que les prêtres récitent des prières,



FIG. 10. — LES SHAKERS DE LEBANON EXÉCUTANT LEUR DANSE RELIGIEUSE.

(D'après une lithographie de M. Alophe. — Bibliothèque nationale.)

se traverser la langue avec des aiguilles, le bras ou la cuisse avec des poignards, mâcher des feuilles de cactus, déchirer à belles dents des scorpions ou des vipères, lécher des barres de fer rougies au feu, recevoir sans broncher des coups de matraque sur la tête, etc. Ils accomplissent ces cérémonies répugnantes en mémoire de leur fondateur Aïssa qui, menant ses disciples dans le désert, leur ordonna de se nourrir de bêtes immondes et venimeuses, promettant aux

croyants que les blessures et les poisons n'auraient aucune action sur eux.

La soif du merveilleux et de l'étrange, plus l'absurdité en est grande, a toujours poussé l'humanité à des excès incroyables. N'avons-nous pas eu, en plein dix-huitième siècle, d'extraordinaires preuves d'aliénation mentale et d'insensibilité hystérique données par les Convulsionnaires au tombeau du diacre Pâris, dans le cimetière de Saint-Médard?

La danse, qui est un exercice gracieux et salutaire à la santé, nécessaire à l'hygiène du corps, peut devenir quelquefois une sorte de folie, surtout quand le fanatisme religieux s'en empare.

Mais ces faits sont heureusement assez rares dans l'histoire de l'humanité.

OUVRAGES CONSULTÉS

L. Jacolliot, *la Femme dans l'Inde*, Paris, Librairie internationale, A. Lacroix et Cie, éditeurs, 1877.

L. Rousselet, *l'Inde des Rajahs,* voyage dans l'Inde centrale et dans les présidences de Bombay et du Bengale (deuxième édition). Paris, Hachette et Cie, 1877.

Clarke, *Voyage en Asie*, *en Grèce*, *en Égypte*.

CHAPITRE III

L'OCCIDENT

« Quelques-uns refusent aux Galiciens toute foi dans les Dieux, et disent qu'aux nuits de pleine lune les Celtibères et leurs voisins du Nord font des danses et une fête devant leur porte et avec leur famille, en l'honneur du Dieu sans nom. »

STRABON.

La danse était aussi une des cérémonies de la religion chez les peuples barbares de l'Europe antique. Le druidisme célébrait de cette façon les rites sacrés, dans les forêts immenses, sous les grands arbres aux faîtes l'un vers l'autre inclinés, sous les voûtes mystérieuses formées par les frondaisons de feuillage.

« La danse mystique des druides[1] avait certainement quelques rapports avec la doctrine cabirique et le système des nombres. Un passage curieux d'un poète gallois Cynddelw, cité par Davies, d'après l'Archéologie de Galles, nous montre druides et bardes se mouvant rapidement en cercles et en nombres impairs, comme les

1. Ad. Pictet cité par Michelet.

astres dans leur course, en célébrant le *conducteur*. Cette expression de nombres impairs nous montre que les danses druidiques étaient, comme le temple circulaire, un symbole de la doctrine fondamentale et que le même système de nombres y était observé. »

Ces peuples avaient aussi le culte du feu en grand honneur, et à certaines époques de l'année, ils sautaient par-dessus des feux allumés en l'honneur de Bel.

Les druides glorifiaient la puissance des astres, et de la lune principalement : « Du reste, dit Michelet, cet astre fut toujours redoutable aux populations celtiques. Dans plusieurs lieux ils l'appellent Notre-Dame. Il y a peu d'années que dans les Orcades, la fiancée allait au temple de la lune et y invoquait Woden. Les Angevins appelaient le soleil Seigneur et la lune Dame. Aux environs de Saumur, on allait, à la Trinité, voir paraître trois soleils. A la Saint-Jean, on allait voir danser le soleil levant. Dans d'autres pays, on se découvre quand l'étoile de Vénus se lève ». N'est-ce point là un vestige de la danse astronomique? « La danse était, d'après les Bretons, connue des êtres surnaturels. On entend danser les fées dans les clairières, sur la bruyère ou les falaises où pousse la lavande. Autour des dolmens qui leur servaient de demeures, les Korrigans et les Courtils, petits hommes lascifs, le soir, barrent le chemin et vous forcent à danser avec eux jusqu'à ce que vous mouriez de fatigue[1]. »

Les mystères de Samothrace, les orgies des Dionysiaques se retrouvent chez les races celtiques. « Des magi-

1. Michelet, *Histoire de France*.

ciennes et des prophétesses étaient affiliées à l'ordre des druides, mais sans en partager les prérogatives. Quelquefois ces femmes devaient assister à des sacrifices nocturnes toutes nues, le corps teint de noir, les cheveux en désordre, s'agitant dans des transports frénétiques. Les Grecs crurent retrouver dans ces rites le culte de Bacchus. Ils assimilèrent aussi aux orgies de Samothrace d'autres orgies druidiques célébrées dans une île voisine de la Bretagne où les navigateurs entendaient avec effroi, de la pleine mer, des cris furieux et le bruit des cymbales barbares[1]. »

Ces coutumes devaient être fréquentes dans l'Europe occidentale. On sait que les druides honoraient le Dieu Inconnu. On lit dans Strabon[2] : « Quelques-uns refusent aux Galiciens toute foi dans les dieux et disent qu'aux nuits de pleine lune les Celtibères et leurs voisins du Nord font des danses et une fête devant leur porte et avec leur famille en l'honneur du Dieu sans nom. » Un dernier argument rapporté par Michelet : « Au Croisic, les femmes ont longtemps exécuté des danses autour d'une pierre druidique. » Or, comme les Bretons sont très fidèles à la routine, cette coutume doit être d'origine très ancienne; elle laisse supposer que du temps des druides on dansait autour des menhirs, des dolmens, des peulvens et des cromlechs.

Les Gaulois, originaires de la Haute-Asie comme les aïeux des Perses et des Hindous, avaient conservé les coutumes de la race aryenne. Les druides, la classe

1. Michelet, *op. cit.*
2. *Géographie*, III, 4.

sacerdotale, rappellent en effet les brahmes et les mages. Les Celtes, hommes des forêts (du gaélique *koilte*, forêt), venaient aussi des hauts plateaux. Comme les peuples de même origine, ils adorèrent d'abord les forces physiques de la nature et plus tard les forces morales. Les druides étudiaient le mouvement des astres et célébraient, le 1er mai, par des danses, le retour du soleil ou de Bel, en sautant par-dessus des feux. Cette pratique est très ancienne; elle se retrouve chez les Étrusques et les primitifs habitants de l'Italie.

Les anciens dieux d'Irlande présentaient une grande analogie avec les Cabires de Samothrace. Strabon l'a fait observer le premier : « Chez eux le nom de constellation signifiait en même temps intelligence, musique, mélodie. » Or, on sait que la danse avec la poésie faisaient partie de la musique. Ensuite les mêmes croyances appelant les cérémonies analogues, la danse sacrée était évidemment connue des peuples scandinaves, des rudes tribus de l'Islande et en général de toutes les races primitives qui avaient le culte des pierres et du feu.

Olaüs Magnus nous apprend, d'ailleurs, que les Goths dansaient en l'honneur des dieux[1].

« Les danses des Goths, dit M. de l'Aulnaye, étaient un catéchisme de morale plus efficace que nos institutions pédagogiques, par l'attrait qu'elles avaient pour ces peuples, par l'hommage qu'on y rendait à la vertu, et par l'anathème dont elles frappaient le vice et les passions désordonnées[2]. »

1. Olaüs Magnus, *Gent. Septentr. Hist. Brev.*, Livre III, chap. VII (cité par de l'Aulnaye).

2. De l'Aulnaye, *de la Saltation théâtrale*.

La conclusion que l'on peut tirer de ceci, c'est que tous les peuples qui ont rendu un culte, quelque grossier qu'il pût être, aux forces supérieures, aux divinités célestes ou terrestres, les ont honorées par des danses sacrées, régissant leurs gestes d'adoration, comme le chant des hymnes réglementait l'harmonie de leurs prières. Ces danses, on le verra plus loin, étaient de véritables pantomimes. Elles avaient pour but, dans leur principe d'imitation, en honorant les dieux, de conserver la mémoire de leurs hauts faits. C'est ce principe qui transformera la danse religieuse en danse profane, lorsque l'imitation du geste des héros ou demi-dieux mettra la réalité de la Vie dans la chimère du Rite.

OUVRAGE CONSULTÉ

Michelet, *Histoire de France.*

CHAPITRE IV

LE MOYEN AGE

> « En l'église primitive, la coutume continuée jusqu'en nostre temps a esté de chanter les hymnes de nostre église en dansant et ballant, et y est encore en plusieurs lieux observée. »
>
> THOINOT-ARBEAU.

> « ...La peste noire, la danse de Saint-Guy, les Flagellants et le Sabbat, ces carnavals du désespoir... »
>
> MICHELET.

Avec le grand nombre de fêtes païennes dont il fit de religieuses solennités, le christianisme du moyen âge conserva l'usage de la danse comme manifestation extérieure du culte. Le *Chœur*, estrade surélevée devant l'autel, dans les églises, tire son nom du mot grec χορός (chœur de danse). Les évêques furent autrefois appelés *præsules* parce qu'ils menaient la danse dans les fêtes solennelles[1]. En Espagne, c'est dans le chœur des églises qu'on représentait, au XVII[e] siècle encore, les *Autos Sacramentales,* sortes de mystères religieux. Les Seises de Séville étaient des enfants de chœur dansants.

1. Scaliger, *Danses des brandons*, *Danses de Saint-Jean.*

L'orgie romaine avait détourné la danse de ses tendances premières qui consistaient à honorer par des marches circulaires les divinités du ciel. La foi nouvelle, encore imbue des mythes païens, espérait peut-être sanctifier la danse profanée par les parodies des mystères du



FIG. II. — DONATELLO. — DANSE DES ANGES.

(Florence. — Musée de Santa-Maria-del-Fiore.)

paganisme. C'est, sans doute, pour cette raison que les danses avaient lieu dans le chœur où les fidèles des deux sexes se mêlant au clergé « balloient dévostement ». Malheureusement la licence, que cet exercice entraîne toujours avec lui, se glissa dans des chorégraphies religieuses et l'Église dut les interdire. Malgré les défenses

des évêques et des conciles, cet usage continua dans certains diocèses.

La danse existait à l'origine du christianisme, comme faisant partie des rites. Ce fait nous est affirmé d'abord par Tertullien : « Les premiers chrétiens, dit-il, dansaient en chantant des hymnes et des cantiques. » « En l'église primitive, dit Thoinot-Arbeau[1], la coutume continuée jusqu'en nostre temps a esté de chanter les hymnes de notre église en dansant et ballant, et y est encore en plusieurs lieux observée. » Le Père Ménestrier[2] dit qu'il a vu danser dans les églises le jour de Pâques, sans doute sur le chant de la prose *O filii et filiæ* dont la mesure ternaire et le rythme sautillant rentrent bien dans le caractère des airs populaires appelés *rondes*. Cette coutume, qui datait du XIe siècle, fut abolie au siècle suivant par Odon, évêque de Paris, qui défend la pratique de la danse dans les églises, les cimetières et les processions publiques. Mais tous les évêques ne suivirent pas cet exemple. A Limoges, au XVIe siècle, on dansait, dans l'église Saint-Léonard, le jour de la fête de Saint-Martial et les fidèles entremêlaient leur danse de cette prière en patois limousin : *San Marcau prija per noû, e noû épigoran per voû.* « Saint-Martial, priez pour nous et nous danserons pour vous. »

Les Pères de l'Église primitive ne semblaient pas hostiles à la danse, ainsi qu'on peut s'en rendre compte par la lettre de saint Grégoire de Nazianze à Julien[3].

1. Thoinot-Arbeau, *Orchésographie.*
2. P. Ménestrier, *des Ballets anciens et modernes.*
3. « Si tu te plais à danser, si ton penchant t'entraîne dans ces fêtes que tu parais aimer, danse tant que tu voudras, j'y con-

« En effet, la danse, dit Cahuzac, avait été de tout temps un signe de l'adoration, une démonstration extérieure de la dépendance des créatures, une expression primitive de reconnaissance. Elle se présenta naturellement à l'esprit des premiers chrétiens comme moyen d'animer leurs fêtes, d'embellir leurs cérémonies, de rendre leur culte plus imposant. »

Parmi les fêtes chrétiennes se rapportant au culte du feu, il convient de citer les danses des Brandons et celles de Saint-Jean. Les danses des Brandons avaient lieu le premier dimanche de carême autour de bûchers enflammés. Elles restèrent en usage jusqu'au milieu du XVII[e] siècle, particulièrement en Limousin, en Franche-Comté, en Auvergne et dans l'Orléanais. Celles de la Saint-Jean étaient célébrées le 24 juin, et l'on en trouve encore des traces en Bretagne et dans la Provence. Toutes deux ont la même origine : les *Palilies* romaines, fêtes purificatoires pendant lesquelles les bouviers étrusques sautaient avec leurs troupeaux par-dessus des tas de foin allumés, dont la chaleur et les vapeurs détruisaient les vermines et les miasmes. Dans les premières, les paysans, au commencement du carême, parcouraient les jardins, les vergers et les potagers, la torche enflammée au poing, menaçant, dans des chants alternant avec les prières liturgiques, de brûler les arbres qui ne rapportaient point de beaux fruits (fig. 12).

Le souvenir des danses de la Saint-Jean est encore

sens. Mais pourquoi renouveler à nos yeux les danses dissolues de la barbare Hérodiade et des païens? Exécute plutôt la danse du roi David devant l'Arche. Ces exercices de paix et de piété sont dignes d'un empereur et d'un chrétien. »

trop récent pour qu'il soit nécessaire de s'y appesantir.

Au moyen âge, les fidèles faisaient de grandes rondes autour des feux allumés en l'honneur de saint Jean,



FIG. 12. — LE FEU.
(D'après le tableau de Lancret, gravé par Audran.)

rondes qui se prolongeaient très avant dans la nuit et se terminaient quand les dernières clartés des brasiers mouraient dans les premières lueurs de l'aube. Mézerai parle en ces termes de certaines danses de la Saint-Jean exécutées sous le règne de Charles V : « Des gens se dé-

pouillaient tout nus, se mettaient une couronne de fleurs sur la tête, et, se tenant les mains, par bandes allaient dansant dans les rues et dans les églises, chantaient et tournoyaient avec tant de roideur qu'ils en tombaient par terre hors d'haleine. Ils s'enflaient si fort par cette agitation qu'ils eussent crevé sur place si l'on n'eut pris soin de leur serrer le ventre avec de bonnes bandes[1]. » Ces *danses baladoires* furent interdites en 1667.

Toutes les fêtes au moyen âge se faisaient dans l'église « ce domaine du peuple[2] ». Les chanoines jouaient à la balle dans les cathédrales jusqu'en 1538. « Après le jeu venaient la danse et les banquets. Dans le chœur aussi bien que sur le parvis se faisaient toutes les réjouissances. A Paris, sur le parvis Notre-Dame, se vendaient les jambons de Pâques que l'on mangeait dans l'église même et les repas étaient suivis de danses. L'Église aimait le peuple et se prêtait à ces joies enfantines[3]. » De là l'origine de toutes ces fêtes du moyen âge : fête de l'Ane, fête des Fous, célébrée à Auxerre jusqu'en 1407, « imitation de l'orgie païenne tolérée par le christianisme comme l'adieu de l'homme à la sensualité qu'il abjurait... fêtes où l'homme, reconnaissant que la bestialité était en lui-même, exposait dans des extravagances symboliques sa misère et son infirmité[4]. »

A Paris, c'était la fête des sous-diacres ou des diacres

1. Mézerai, *Histoire de France.*
2. Michelet, *Histoire de France.*
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*

soûls, à Évreux la fête des Cornards, à Dijon la fête de la Mère Folle, à Beauvais la fête de l'Ane. Interdites dès la fin du XIIe siècle, ces solennités burlesques, où la danse jouait un grand rôle, se retrouvent encore en France en



FIG. 13. — DONATELLO. — DANSE DES ANGES.

(Florence. — Musée de Santa-Maria-del-Fiore.)

1444, en Angleterre en 1530. Les terreurs de l'An Mil s'oubliaient, et le peuple, mêlé au clergé composé le plus souvent de fils du peuple, célébrait par des folies l'allégresse de vivre encore; le moyen âge avec ses mœurs brutales proclamait sa joie par des orgies grossières, mais non dépourvues de grandeur. Dans l'éternel

renouveau de l'histoire, dans le cycle des nations arrivant progressivement à l'apogée, puis à la décadence, les mêmes étapes se retrouvent. Chez les anciens la pompe religieuse précéda la pompe théâtrale; chez les chrétiens le même phénomène est observé. Notre grand historien Michelet nous le rappelle en des lignes ardentes où semble palpiter la vie éteinte des siècles disparus réapparaissant dans les fêtes chrétiennes avec un réalisme hérité des races latines, dernier baiser des traditions qui allaient s'effacer. Et n'est-ce pas un rappel des danses circulaires que cette description donnée par l'historien-poète de certaines fêtes religieuses célébrées dans les cathédrales : « Qu'on se représente, dit-il, l'effet des lumières sur ces prodigieux monuments, lorsque le clergé circulant par les rampes aériennes, animait de ses processions fantastiques les masses ténébreuses, passant et repassant le long des balustrades, ces ponts dentelés, avec les riches costumes, les cierges et les chants, lorsque la lumière et la voix tournaient de cercle en cercle et qu'en bas, dans l'ombre, répondait l'océan du peuple. »

Et ces processions même n'étaient-elles pas autre chose que les danses astronomiques des anciens Égyptiens? Là, les deux danses se mêlent si intimement qu'il est difficile de les séparer. Les processions ne furent, à l'origine, qu'une danse ambulatoire, une marche solennelle du peuple et du clergé, un cortège religieux faisant penser à celui de Dionysos, où le profane se mêlait au sacré, en une naïve promiscuité que le clergé favorisait et qui faisait la joie du peuple. Ce fut l'origine des *danses baladoires* contre lesquelles les Pères de l'Église fulminèrent à cause des scandales qui s'y commet-

taient, à la faveur des ombres de la nuit, et que le pape Zacharie abolit par décret de l'an 744.

Les processions d'alors rappelaient ces fêtes profanes qu'on appelle les cavalcades. A la procession de Sainte-Gertrude de Nivelle un homme à cheval portait en croupe une jeune fille, celle que l'on considérait comme la plus belle du pays, et qui représentait la sainte. Devant elle, dansait un jeune homme habillé en diable.

Les processions, où, suivant un rythme voulu, les officiants s'inclinaient en mesure, les encensoirs balancés s'élevaient et redescendaient en cadence, les fleurs s'envolaient en même temps et en même temps jonchaient le sol, pour former un tapis diapré devant l'ostensoir d'or, sont bien des danses religieuses imitées de l'antique. Ce spectacle imposant impressionnait les foules, aussi la mode des cortèges sacrés avait pris une grande place dans les réjouissances populaires.

C'est alors qu'on vit apparaître les processions de Flagellants (1348), sorte de danse religieuse et mystique, faisant à la chair une guerre à outrance. Née en Allemagne, la nouvelle folie, « sombre carnaval du désespoir[1] », parcourut les Pays-Bas, la Flandre, la Picardie, la France, s'arrêtant devant les Alpes « où le sensualisme italien lui opposait la plus infranchissable barrière ». La peste, qui désola l'Europe au XIVe siècle, fit naître cette soif de mortifications qu'on délaissa bientôt pour les fêtes auxquelles ceux qui échappaient au terrible fléau se livraient entièrement pour oublier leurs terreurs. L'usage des processions de gens

1. Michelet, *op. cit.*

« deschaux et nuds pieds » s'était pourtant introduit dans les cérémonies du culte, et devait se terminer en indécentes parodies. Un esprit carnavalesque s'empara de la noblesse et se traduisit par des vêtements bizarres, des fêtes extraordinaires données dans les églises comme celles qui furent célébrées dans l'abbaye de Saint-Denis et qui durèrent trois jours : d'abord les messes, les cérémonies de l'Église, puis les banquets et les joutes, puis le bal de nuit, « un dernier bal enfin, mais celui-ci masqué pour dispenser de rougir ».

« Cette apparente gaieté dans les moments les plus tristes n'est pas un trait particulier de notre histoire. La chronique portugaise nous apprend que le roi Don Pedro, dans son terrible deuil d'Inès qui lui dura jusqu'à la mort, éprouvait un besoin étrange de danse et de musique. Quelquefois, quand il ne dormait pas, il prenait ses trompettes avec des torches et s'en allait dansant par les rues; le peuple alors se levait aussi, et, soit compassion, soit entraînement méridional, ils se mettaient à danser tous ensemble, peuple et roi, jusqu'à ce qu'il en eût assez, et qu'on le ramenât épuisé dans son palais[1]. »

De là, l'explication de ces cortèges, dont une piété aveugle n'aperçut pas toujours l'indécence, ou que l'effroyable relâchement des mœurs permettait. Il est nécessaire d'en dire ici quelques mots, car ce fut la dernière étape de la danse ambulatoire des premiers chrétiens.

« La seule chose qui intéressa le roi (Henri III, lors de son voyage à Avignon), c'étaient les farces italiennes en tout genre, farces de bouffons ou processions tragi-

1. *Chronique d'Espagne et de Portugal.*

comiques. A ces processions on le vit tout couvert, des pieds à la tête et jusqu'aux rubans des souliers, de petites têtes de mort[1]. » Peu pressé de regagner Paris, le roi prolonga son voyage en Provence. « Il se fit, dit Michelet, au cours du Rhône, reporter vers le Midi, en terre papale, à Avignon, terre classique des processions où il fut régalé à grand spectacle de courses de Flagellants. Ces comédies indécentes étaient pour la belle jeunesse qui suivait partout Henri III, une luxurieuse exhibition de sensualités réelles et de fausses pénitences. »

Henri III amena à Paris les Flagellants du Midi : « lui-même aux processions figurait sous cet habit ».

Sous la Ligue ces processions continuèrent de plus belle. On y vit des gens pieds nus et en chemise. La duchesse de Montpensier lança la *mode nouvelle*, selon le mot de Michelet : « Dames et demoiselles y passèrent. Les seigneurs aussi, fort dévots à ces sortes de processions, lançaient par des sarbacanes des dragées aux belles qu'ils reconnaissaient sous ce léger costume. »

La danse religieuse ne fleurissait pas seulement en France : on la retrouve dans l'Europe toute entière. En Espagne, les *Disciplinants*, sorte de Flagellants, se fustigeaient en cadence avec des disciplines de cordelettes garnies de boules de cire incrustées de morceaux de verre. Ces folies dévotes se terminaient par des débauches nocturnes. A Venise, c'était la procession du Rosaire où les danseurs représentaient un triple cha-

1. Veir p. 54, *la danse macabre* et l'influence de l'idée de mort sur le moyen âge.

pelet. Autour des jeunes filles, costumées en anges, dansaient des jeunes gens déguisés en diables. A Madrid, à Lisbonne, à Rio-de-Janeiro, c'étaient les processions de saint Georges terrassant un mannequin d'osier figurant le dragon, coutume que nous retrouvons en Provence, avec la Tarasque. En Espagne et en Portugal, aux fêtes de la Vierge, les filles s'assemblaient le soir devant les portes des églises de Notre-Dame et y passaient la nuit dansant en rond, chantant des cantiques et des hymnes. En Espagne, à la Fête-Dieu, la procession du Saint-Sacrement était précédée de danseurs.

Citons enfin la procession dansante, qui avait lieu récemment encore le mardi de la Pentecôte, à la tombe de saint Willibrod, évêque d'Utrecht, en l'honneur du saint qui avait guéri une épidémie qui décimait les bestiaux.

C'est, à ce qu'il paraît, en Portugal que prirent naissance les *danses baladoires,* imitation faite par le peuple, sur les places publiques, de la danse des prêtres dans les cathédrales. En Italie cette folie sacrée sévit à l'époque de Savonarole. « On voyait, dit Michelet, des gens sur les places, en des accès de dévotion monacale, faire des rondes en chantant des hymnes ridicules, et en criant : « Vive Jésus ! »

Les Pères de l'Église condamnèrent les danses sacrées. « La principale raison était le rapport qu'elles avaient avec les coutumes et les dissolutions du Paganisme, mais surtout les danses baladoires contre lesquelles l'Église ne s'est récriée que parce qu'elles occupaient, les jours de fête, la population dans les places publiques à passer un temps qui devait être consacré au

service divin, et qu'elles étaient presque toujours animées par des chansons impudiques et des postures indécentes[1]. »

Parmi les danses religieuses, il convient de citer les ballets ambulatoires en honneur dans le Portugal : « Les Portugais, dit le Père Ménestrier, ont des ballets ambulatoires qui se dansent dans les rues d'une ville, et vont en divers lieux, avec des machines mobiles et des représentations. Ils le font aux fêtes des saints et en leurs plus grandes solennités. Le pape Paul V, ayant canonisé, l'an 1610, saint Charles Borromée qui avait été le protecteur du royaume de Portugal, cette nation reconnaissante voulut lui rendre des honneurs publics ». On vit à cette procession quatre chars personnifiant la Renommée, la Ville de Milan, le Portugal et l'Église. « Entre chaque char étaient des troupes de danseurs qui représentaient en dansant diverses choses. »

On lit, dans la description que laissa de ces fêtes Octavio Accoromboni, évêque de Fossombrone : « Il ne faut pas que les Italiens, et principalement les Romains, s'étonnent de lire qu'il y ait eu des danses et des ballets dans une cérémonie si sainte, parce que en Portugal les processions et les fêtes ne paraîtraient pas assez nobles et assez graves, si elles n'étaient accompagnées de ces marques de joie. »

La béatification de saint Ignace de Loyola fut célébrée en Portugal par un ballet ambulatoire, au milieu duquel on vit, non sans étonnement, circuler le cheval de Troie.

1. Bonnet, *Histoire générale de la danse sacrée et profane.*

Ces ballets ambulatoires étaient connus de l'antiquité. Appien, qui en a décrit quelques-uns, leur donne les Tyrrhéniens comme inventeurs, et les appelle Pompe Tyrrhénique. Stace et Martial nous apprennent qu'ils passèrent d'Italie en Espagne où leur usage se continua. Plus tard, on retrouve les ballets ambulatoires, mais cette fois avec un caractère profane, dans les grandes fêtes de la Révolution.

Le moyen âge avait besoin de réjouissance au milieu de toutes ses misères. Les moines mendiants lui en donnaient du reste l'exemple : c'est ce que notre grand historien a très bien compris et parfaitement exprimé : « Les vrais artistes du XIIIe siècle, orateurs, comédiens, mimes, bateleurs enthousiastes, c'étaient les mendiants. Ceux-ci parlaient d'amour et au nom de l'amour. Ils avaient repris le texte de saint Augustin : « Aimez et faites ce que vous voudrez ». La logique, qui avait eu de si grands effets au temps d'Abailard, ne suffisait plus. Le monde, fatigué dans ce rude sentier, eût mieux aimé se reposer avec saint François et saint Bonaventure sous les mystiques ombrages du Cantique des Cantiques, ou rêver avec un autre saint Jean une foi nouvelle et un nouvel Évangile. Voilà l'explication formelle des religieuses débauches du temps. Le clergé, après s'être montré d'abord très sévère pour la danse, revint sur ses mesures prohibitives. Au XVIe siècle, la danse sacrée reprit à la suite du Concile de Trente qui se termina par un grand bal où les évêques et les cardinaux dansèrent avec les grandes dames, ainsi que les seigneurs[1].

1. Cesare Negri, *Histoire du Concile de Trente.*

En Italie, au XVIII[e] siècle, on dansait dans les couvents et les monastères. Les religieuses donnaient dans leur parloir des bals masqués aux personnes de la ville; elles y assistaient derrière la grille du cloître, mais elles n'avaient pas le droit de se mêler à la foule des danseurs[1].

Une des plus curieuses manifestations de la danse religieuse en Espagne est la messe de rite *mozarabe;* elle se rattache à l'orchésographie par les batteries de tambourin qui rythmaient les danses exécutées dans le chœur. Le Concile de Tolède avait adopté la réforme d'Isidore de Séville pour toute l'Espagne, et ce rite fut célébré dans les sept églises de Tolède que les Arabes avaient laissées aux chrétiens. Le tambourin accompagnait les pavanes sacrées, derniers vestiges de la danse religieuse. Au IX[e] siècle, lors de la prise de Tolède par Alphonse le Brave, les messes mozarabiques furent détrônées par le rite romain qui, après bien des luttes, reprit la prééminence. Les messes mozarabiques avec danses furent cependant rétablies, à la fin du XV[e] siècle, par le cardinal Ximenès de Cisneros.

La grande danse caractéristique du moyen âge fut la *Danse macabre* ou danse des Morts (fig. 14-15), dont les peintres les plus habiles ont laissé des représentations sur les murs des cimetières ou des églises : il n'en sera question ici qu'au point de vue historique et chorégraphique.

Quelle fut l'origine de la danse des Morts? On peut la chercher d'abord dans l'esprit de mysticisme du moyen âge. C'était la glorification de la Mort, invo-

1. Voir les *Mémoires de Casanova.*

quée aussi bien par les croyants que par les malheureux, comme le geôlier qui, en ouvrant les portes du Néant, devait mettre un terme aux souffrances physiques et morales que chacun ressentait dans la prison corporelle. C'était, en outre, une réaction de l'ère nouvelle : l'antiquité avait péri dans l'apologie de la chair, le monde qui naissait voulait se purifier dans les mortifications de la chair. Telle est l'idée principale qui préside à la création de la danse macabre.

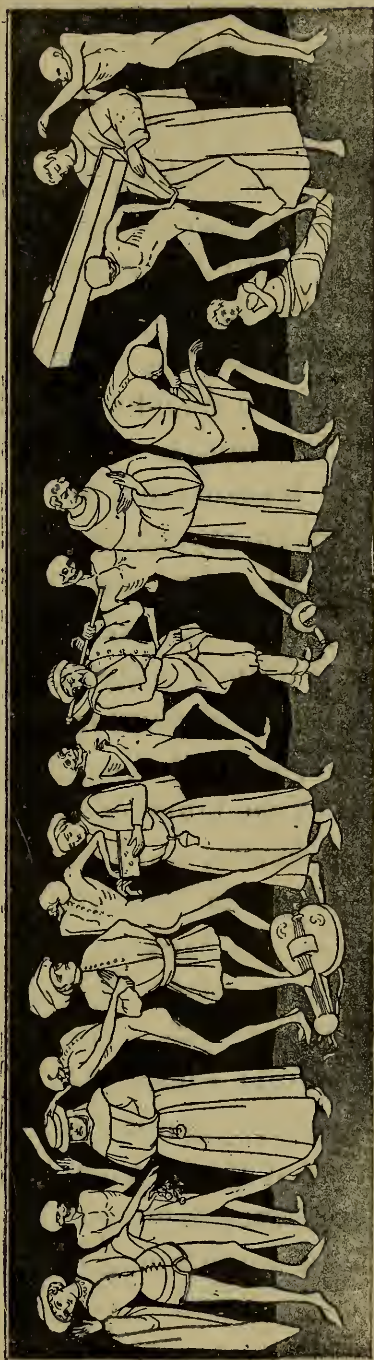


FIG. 14. — LA DANSE DES MORTS DE L'ÉGLISE DE LA CHAISE-DIEU (Haute-Loire).

Il y en eut une autre : la raillerie terrible du grand principe d'égalité établi par la mort, principe qui mettait au même niveau le serf et le seigneur, l'esclave et le maître, la victime et le bourreau. La mort, ménétrier terrible, au

son aigre de son rebec menait, dans son branle épouvantable, tous les âges, toutes les conditions.

Quant à l'origine réelle de cette danse, elle reste ignorée. « Selon M. Van Praet (Catalogue des livres imprimés sur vélin), ce mot viendrait de l'arabe *Magabir*, *Magabarag* (cimetière); d'autres le tirent des mots anglais : *Make-Break* (faire-briser) unis ensemble pour imiter le bruit du froissement et du craquement des os. On croyait, à la fin du xve siècle, que Macabre était un nom d'homme : c'est l'opinion la moins probante de toutes[1]. » Il existe, en effet, un trouvère nommé Macabre ou Macabrus, mais dont les œuvres n'ont aucun rapport avec la danse qui porte ce nom.

Langlois en trouve l'étymologie dans la danse des Macchabées, exécutée lors de la translation de leurs restes, d'Italie à Cologne, en l'an 1164. D'autres la font venir du mot *Macheria*, qui signifiait muraille, en basse latinité, parce qu'elles étaient peintes sur les murs des églises et des cimetières.

Ces danses, qui ont été rendues populaires, grâce au pinceau de Holbein et au burin d'Albert Dürer ont-elles été dansées réellement? « Je crois, avec Félibien et MM. Dulaure de Barante et Lacroix, dit Michelet, que c'était d'abord un spectacle et non une peinture comme le veut M. Peignot : c'est le progrès naturel, comme je l'ai fait déjà remarquer, le spectacle d'abord, puis la peinture, puis les livres de gravures avec explication. » Il est vrai que les textes prêtent à amphibologie. « Item, en l'an 1424, fut faite

1. Michelet, *op. cit.*

la *danse Maratre* aux Innocents, et fut commencée environ le moys d'aoust, et achevée au karesme suivant[1]... En l'an 1429, le cordelier Richart, preschant aux Innocents, estoit monté sur ung hault eschaffaut qui estoit près de toise et demie de hault, le dos tourné vers les charniers, en-contre la charronnerie à l'endroit de la danse macabre[2]. »

Ces textes pourraient aussi bien se rapporter à la peinture qu'à la danse en elle-même. Une objection, qu'il est facile de réfuter, est celle de la durée « du mois d'aoust au karesme suivant », et qui a été soulevée par ceux qui ne veulent admettre que la peinture : étant donnée la longueur des mystères, il n'y a rien d'impossible à ce que la danse ait été exécutée plusieurs mois de suite, les représentations n'ayant lieu qu'aux grandes fêtes comprises dans cette période d'un semestre. Mais voici la meilleure explication : Villeneuve-Bargemont, dans son *Histoire de René d'Anjou*, raconte qu'une procession défila dans les rues de Paris sous le nom de « danse Macabre ».

Cette coutume était, d'ailleurs, répandue dans toute l'Europe. En 1510, à Florence, circule pendant plusieurs nuits la Mascarade de la Mort, organisée par le peintre Pierre de Cosimo, composée de chars représentant des sépulcres, lesquels, à certains moments, s'ouvraient et laissaient passage à des squelettes chantant le *Miserere*. La Renaissance avait des accès de gaieté féroce!

Deux anecdotes ne laissent aucun doute sur la ques-

1. *Journal du bourgeois*, cité par Michelet.
2. *Ibid.*


FIG. 15. — LA DANSE DES MORTS DE L'ÉGLISE DE LA CHAISE-DIEU (Haute-Loire).

tion. On dit qu'à Zurich, une nuit d'hiver, de jeunes vagabonds se réfugièrent dans un cimetière et y dansèrent pour se réchauffer. L'un deux marquait le rythme en frappant avec un os de mort sur un cercueil défoncé. Les passants attardés crurent, dans leur frayeur, à une apparition de spectres. La légende de Trithème cite un fait analogue : des gens dansant dans un cimetière auraient été maudits par un prêtre et condamnés à danser pendant un an sans s'arrêter. Tout fait donc croire que les danses macabres ont été réellement exécutées en France et en Allemagne. Elles étaient aussi en usage dans l'Espagne. Don Quichotte ne rencontre-t-il pas une troupe de comédiens ambulants qui représentent la tragédie des *États de la*

Mort avec le diable comme principal personnage[1] ?

« Les danses en peinture furent destinées à reproduire de véritables danses en nature et en action. Elles durent certainement leur origine à quelques-uns des mimes sacrés qu'on jouait dans les églises, aux parvis, aux cimetières et même dans les rues aux processions. L'effort des mauvais anges pour entraîner les âmes, tel qu'on le voit partout encore, dans les bas-reliefs des églises, en donna sans doute la première idée. Mais, à mesure que le sentiment chrétien alla s'affaiblissant, le spectacle cessa d'être religieux et ne rappela aucune pensée de jugement, de salut ni de résurrection, mais devint sèchement moral, durement philosophique et matérialiste. Ce ne fut plus le diable, fils du péché, de la volonté corrompue, mais la Mort, la mort fatale, matérielle et sous forme de squelette. Le squelette humain, dans ses formes anguleuses et gauches au premier coup d'œil, rappelle, comme on sait, la vie de mille façons ridicules, mais l'affreux rictus prend en revanche un air ironique. Moins étrange encore par la forme que par la bizarrerie des poses, c'est l'homme et ce n'est pas l'homme... ou si c'est lui, il semble, cet horrible baladin, étaler avec un cynisme atroce la nudité suprême qui devait rester vêtue de terre[2]. »

C'est encore à Michelet que nous allons emprunter la plupart des détails suivants, car c'est lui qui, parmi les historiens modernes, a le mieux compris la sorcellerie « débris des vieilles religions vaincues », qui a

1. *Don Quichotte,* Deuxième partie, chapitre XI.
2. Michelet, *op. cit.*

scruté avec le plus de conscience, et dépeint avec le plus de vérité cet état d'âme particulier du moyen âge, cachant sous des fantasmagories terribles la révolte de la misère, s'autosuggestionnant dans cette rébellion qui l'effrayait lui-même et que les siècles suivants n'ont pu expliquer. Car le sabbat a existé ; la chose est maintenant indéniable. Mais il ne faut pas confondre le sabbat réel avec le sabbat des Hallucinées, où de malheureuses hystériques se croyaient, en leurs rêves malsains, transportées à travers les airs sur de magiques balais.

Les apôtres de la haine, pour leurs prédications, choisissaient le décor capable d'impressionner plus vivement les esprits faibles: forêts sombres, effrayantes, clairières sinistres, temples païens abandonnés et en ruines.

Le sabbat fut peut-être aussi le dernier vestige du culte de la Bonne Déesse, ou des rites druidiques de l'île de Sein. Les hommes déguisés en démons, les femmes sans aucun voile pour mieux marquer le renoncement qu'elles faisaient à la religion, à la société, se réunissaient la nuit dans le but d'adorer une grossière idole. Comme dans les cérémonies religieuses qu'ils parodiaient, les fidèles de Satan se livraient à des danses d'une espèce particulière.

La danse du sabbat mérite donc une place dans ce chapitre, car elle était la raillerie sinistre des rites auxquels on commençait à ne plus croire : « L'assemblée des sorcières, le sabbat, est la suite ou la reprise de l'orgie païenne par un peuple qui a désespéré du christianisme. C'est une révolte nocturne des serfs contre le dieu des prêtres et des seigneurs ». Dans ces assemblées

où « tout devait se faire à rebours, à l'envers », les parodies de la messe et des offices religieux étaient suivies du *branle satanique*, moquerie obscène des chorégraphies sacrées, danse circulaire, sorte de chaîne magnétique, moyen de communiquer la pensée dans un même sentiment de haine, où chaque individualité se perdait dans l'ensemble afin d'acquérir plus de force pour accomplir l'œuvre de terreur et de mal.

La danse du sabbat était violente et passionnée. « Non seulement elle enivre, dit Jules Bois, mais elle est affreusement utile ». Elle avait, en effet, pour but la stérilité, image de la mort et de la destruction. C'est une rénovation du branle cosmique des anciennes religions : « Tous tournent, le dos au centre du bal ainsi qu'en les danses bretonnes, se heurtent en des circuits. On ne se contente pas de danser, on saute. On saute dans les feux, comme les enfants à la saint Jean, afin de railler l'enfer clérical et les bûchers[1]. »

« Ces danses vives et violentes étaient le prélude de la fameuse ronde du sabbat, qui, de tous ces corps emportés dans un tourbillon, faisait un élément, une force aveugle. Ils tournaient dos à dos, les bras en arrière, sans se voir, ne regardant que la nuit, la fumée, le brouillard de la prairie fuyante. Bientôt personne ne connaissait plus ni voisin ni soi-même. Par moment les dos se touchaient, se heurtaient de façon rustique, et on ne se sentait que dans l'ensemble comme membre du grand corps confus, haletant, qui tourbillonnait[2]. »

1. Jules Bois, *le Satanisme et la Magie*.
2. Michelet, *op. cit.*

Telles furent ces danses qui, exécutées pendant plusieurs siècles par des populations accablées de misère, restent un audacieux défi jeté par le moyen âge à toutes les oppressions, à toutes les tyrannies, en une foi terrible qui eut ses fanatiques, ses confesseurs et ses martyrs. Aussi il nous a semblé qu'elles méritaient une mention dans cette monographie.

OUVRAGES CONSULTÉS

Thoinot-Arbeau, *Orchésographie* et traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des danses, par Thoinot-Arbeau, demeurant à Langres. Imprimé audit Langres, par Jehan des Preyes, imprimeur et libraire tenant sa boutique proche de l'Eglise dudit Langres. MDCXXXXIII.

Mézerai, *Histoire de France*. MDLXXXIX.

C. Cantu, *Histoire universelle*. Paris, Didot, 1853.

Cesare Negri, *Histoire du Concile de Trente*. MDC.

Casanova de Seingalt, *Mémoires*. Paris, 1830.

Villeneuve-Bargemont, *Histoire de René d'Anjou*.

Cervantès, *Don Quichotte*.

Jules Bois, *le Satanisme et la Magie*. Paris, Léon Chailley, 1895.

DEUXIÈME PARTIE

LES DANSES PROFANES

LIVRE PREMIER

Les Danses plastiques dans l'antiquité.

CHAPITRE PREMIER

NOTIONS GÉNÉRALES

« La danse est le mouvement rythmique du corps. » PLATON.

Les danses profanes de l'antiquité dérivent des danses sacrées. Les premières religions avaient eu pour objet, en même temps que le culte des forces supérieures de la nature personnifiées par les astres et les éléments, les forces morales et les nécessités de la vie ; le profane ne tarda pas à se mélanger rapidement aux rites sacrés. A la danse allégorique qui imitait le cours et la marche circulaire des astres autour du soleil on substitua la représentation d'une action héroïque ou divine

empruntée à la mythologie ou à la légende : par exemple, Thésée sortant du labyrinthe, Oreste tourmenté par les Furies, les amours de Léda ou de Danaé avec Jupiter, celles de Vénus et de Mars. Ces danses,



FIG. 16. — DANSE ROMAINE.
(D'après une peinture de Pompéi. — Musée de Naples.)

imitation des actions des héros ou demi-dieux, issues du principe religieux des danses astronomiques, devaient conduire à la pantomime théâtrale et à la chorégraphie profane.

Une des caractéristiques de l'esprit grec fut ce mélange de profane et de sacré, dont on ne saurait citer

des exemples dans l'Inde et l'Égypte antiques. Déjà l'homme se familiarise avec la divinité, qui descend sur la terre pour s'unir à l'humanité. Dans l'Inde, la divinité quitte plus rarement le séjour immortel. C'est pourquoi Victor Duruy a écrit avec tant de vérité : « Les dieux de la Grèce sont si près de l'homme qu'ils en ont toutes les faiblesses; ceux de l'Orient en sont si loin qu'ils ne se mêlent point véritablement à sa vie, malgré leurs nombreuses incarnations. »

Les dieux de la mythologie grecque étaient donc très intimement en rapport avec les hommes. D'après Lucien, les Grecs croyaient que les dieux dansaient et voulaient que les hommes dansassent pour les imiter. L'épithète de *saltatèurs* était donnée aux dieux par les Grecs. Cette idée se trouvait d'ailleurs très répandue dans le monde antique. Virgile fait danser les Mânes et les Ombres au VIe chant de l'*Énéide*[1]. Voici quelques exemples tirés des poètes : Eumélius fait danser Jupiter chez Athénée; Pindare croit rendre hommage à Apollon en lui décernant le titre de *danseur*. D'après Virgile, Diane danse sur les bords de l'Eurotas et sur le mont Cynthien; d'après Apulée, Vénus danse aux noces de Psyché. Horace célèbre les danses de la même déesse au clair de lune avec les Grâces. Bacchus danse dans les Indes, les Muses dansent autour de l'autel d'Apollon (Hésiode); les nymphes des fontaines (Théocrite) et celles de la mer (Virgile) se livrent à cet agréable passe-temps. C'est pourquoi les Grecs dansaient pour imiter et honorer les divinités du ciel, de l'onde et de la terre.

1. « Pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt ».

La danse tombait dans le domaine de la légende et du merveilleux : Protée aux mille formes, Empuse et les Lamies aux transformations hideuses ne furent, sans doute, à l'origine, que des danseurs très habiles à changer rapidement de gestes et de postures.

Mais voici le moment où la danse, d'essence divine, commence à entrer dans le domaine profane. Tandis que Minerve enseigne aux mortels les saltations guerrières, Vénus montre aux jeunes hommes les danses amoureuses. Après la mort de Bacchus, les Bacchantes, ses prêtresses, instituent, selon Hérodote, les Bacchanales qui sont les premières chorégraphies lascives.

Ces danses licencieuses furent très répandues dans l'antiquité. Les Grecs les mirent en honneur, les Romains, après eux, en abusèrent. Elles prirent d'abord naissance chez les peuples jeunes, se développèrent avec l'impudeur inconsciente de l'enfance et se propagèrent dans la corruption des races perverties. L'Europe elle-même n'y a point échappé : « Il faudrait aller jusqu'au fond de l'Orient pour voir, dans les danses lascives des almées de l'Inde et d'Égypte, quelque chose qui rappelât l'attitude des mimes de Rome, des danseuses de Gadès, d'Antioche et de celle qui fut l'impératrice Théodora. Même sans aller si loin, on trouverait dans les fêtes royales ou princières du XVe et du XVIe siècle, en pleine société chrétienne, des exhibitions de femmes entièrement nues, choisies quelquefois parmi les plus nobles de la cité, comme celles qui représentèrent à Lille, devant Charles le Téméraire, le jugement de Pâris. »

On se rend compte de l'influence des danses profanes sur les civilisations primitives. Abordons maintenant la question des danses plastiques dans l'antiquité.

Ainsi qu'on l'a vu précédemment au sujet de la danse des funérailles, les dessins retrouvés sur les murailles des hypogées thébains montrent que les peuples d'Égypte ne s'en tenaient pas seulement aux danses sa-



FIG. 17. — SCÈNE DE DANSE DANS LE PALAIS D'UN PHARAON.

(D'après une peinture des hypogées thébains. — British Museum.)

crées. Les peintures de Beni-Hassan représentent les danseuses du temps des Pharaons, tantôt vêtues de robes transparentes exécutant des pantomimes chironomiques qui font penser à celles des danseuses javanaises, tantôt le corps seulement orné de ceintures métalliques, se livrant à une chorégraphie animée (fig. 17).

Chez les Hébreux, nous connaissons l'existence des danses particulières par ces textes du livre des *Juges* : « Lorsque vous verrez les filles de Silo *danser selon la coutume*, sortez tout à coup des vignes, et que chacun

de vous en prenne une pour sa femme et retournez-vous-en au pays de Benjamin[1] »; et par cet autre : « Lorsque Jephté revenait de Maspha, dans sa maison, sa fille vint au-devant de lui en dansant au son des tambours[2] ». Ces danses, dont aucune description ne nous a été laissée, devaient être rustiques et champêtres. « Le chant des Hébreux, dit l'abbé Fleury, était accompagné de danses, car c'est ce que veut dire le mot *chœur* que les Latins ont pris des Grecs et qui signifiait chez eux une troupe de danseurs vêtus et ornés d'une même manière. Ils chantaient ensemble et dansaient une espèce de branle, étant assortis selon l'âge et le sexe, des jeunes garçons, des filles, des femmes, des vieillards, sans se mêler les uns avec les autres. Or, il n'est pas à croire que les danses des Hébreux fussent moins modestes. Mais il est parlé des chœurs (de danse) à la procession que fit David pour transférer l'arche en Sion, et en plusieurs occasions de victoires, où il est dit que les filles sortaient des villes en chantant et en dansant. »

Les Hébreux agrémentaient les festins du charme de la musique, ainsi qu'on peut le voir dans Isaïe : « Le luth et la harpe, les flûtes et les tambours et les vins les plus délicieux se trouvent dans vos repas[3] »; et plus loin : « Le bruit des tambours a cessé, les cris de réjouissance ne s'entendront plus, la harpe a fait taire ses accords si doux, ils ne boiront plus le vin en chantant des airs[4]. »

Les danses profanes étaient si peu ignorées des Juifs

1. *Juges*, XXI, vers. 20-21.
2. *Ibid.*, XI, vers. 34.
3. *Isaïe,* V, vers. 12.
4. *Ibid.*, XXIV, vers. 8-9.

que nous voyons le prophète Isaïe s'élever énergiquement contre elles[1]. Il n'en est pas de même des danses théâtrales qui ne furent introduites en Judée qu'à l'époque d'Hérode le Tétrarque.

1. *Isaïe*, III, vers. 16-17.

OUVRAGES CONSULTÉS

Abbé Fleury, *Mœurs des Israélites*. Paris, 1766. *L'Ancien Testament*.

G. Le Bon, *les Premières Civilisations*. Paris, Marpon et Flammarion, 1889.

CHAPITRE II

LA GRÈCE

> « Les citoyens les plus distingués de chaque ville prenaient part eux-mêmes aux danses, et non seulement ils ne rougissaient pas de ces divertissements, mais s'en montraient plus glorieux que de leur noblesse, de leurs charges municipales et de la vertu de leurs aïeux. »
>
> LUCIEN.

L'union de la danse sacrée et de la danse profane était tellement intime chez les Grecs qu'il est fort difficile d'en établir la classification exacte. « Presque tous les dieux de la Grèce antique, dit M. Emmanuel, ont été danseurs. Zeus, Héra, Déméter, Apollon, Aphrodite, Arès, Hermès, Athèna n'ont pas seulement présidé aux danses de leurs suivants ; les poètes, les mythologues, nous les montrent très disposés à y prendre part en personne. Rien ne révèle plus clairement la dignité attribuée par les Grecs à un art que les plus hautes divinités de l'Olympe honoraient de leurs faveurs. »

Parmi les danses profanes dont l'origine remonte au

mythe de Jupiter, citons, en première ligne, la *Dactyle* qui fut exécutée avec de grandes clameurs sur le mont Ida par les Dactyles, les Corybantes, les Curètes, prêtres de Cybèle, pour empêcher les vagissements de Jupiter enfant de parvenir aux oreilles de Saturne qui l'aurait dévoré.

Les prêtres du culte orgiastique de Cybèle, mère des dieux, avaient une grande vogue en Grèce. Ils étaient d'origine phrygienne; au son de la flûte de Phrygie, ils dansaient les *Aloènes* en l'honneur de Cérès, fille de Cybèle, et en témoignage de ses bienfaits. Leur danse assez primitive consistait en tournoiements par piétinements. On l'a confondue à tort avec la *Pyrrhique*. Cette dernière, de forme mimétique, admettait les mouvements les plus variés. La danse des Curètes était une gesticulation bruyante au rythme des armes d'airain heurtées en cadence.

Les Grecs adoraient Cérès par une foule de danses rustiques dont les principales étaient : l'*Anthèma*, le *Boukolos*, la *Callichorée*, le *Keiroskalatismos*, l'*Epicrédios*, l'*Epilémios*, les *Horai*, la *Kométikè*, les *Proérosies*, à l'époque des semailles; la plupart de ces fêtes étaient locales. Elles se subdivisaient en deux catégories : les *danses rustiques* enseignées aux laboureurs par Cérès, les *danses champêtres* apprises aux bergers par Pan et les Faunes.

En l'honneur de Bacchus (fig. 18) on dansait les *Antéistéries*, qui avaient lieu après la fermentation, quand on ouvrait pour la première fois les vases renfermant le vin nouveau, la *Bacchiké*, en usage surtout dans le Pont et dans l'Ionie, la *Bachilique*, exécutée au son bruyant des

sistres, des cymbales et des tambourins ainsi que les *Phallophories* et le *Phallikon*, toutes danses d'une extrême licence.

Ayant vu précédemment les cérémonies de la fête



FIG. 18. — DANSE EN L'HONNEUR DE BACCHUS.
(Peinture d'une coupe, fragment. — British Museum.)

sérieuse des Dionysiaques, au caractère liturgique, on va pouvoir se rendre compte de ce qu'était la fête populaire de Bacchus célébrant le retour des vendanges, avec son cortège composé de Silène suivi des Satyres et des Pans, accompagné des Ménades, « vendangeuses dont

les ardeurs s'exaltaient jusqu'au délire[1] » (fig. 19).

Ces fêtes étaient celles de la joie, les Bacchanales furent celles du regret et de la douleur, dit Victor Duruy au commencement de la description qu'on va lire : « On les célébrait durant la nuit au solstice d'hiver quand la vigne desséchée et comme morte montrait le dieu éloi-



FIG. 19. — DANSEUSES DIONYSIAQUES.
(Fragment d'une coupe d'Euphronios. — Musée de Cracovie.)

gné et impuissant. Des femmes seules accomplissaient ces rites farouches. Échevelées, à demi nues, elles couraient à la lueur des flambeaux, au bruit des cymbales, avec des cris sauvages, des gestes et des transports violents. L'exaltation nerveuse amenait le désordre des sens, des idées, des paroles, des attitudes. Quand la Ménade dansait éperdue, insensée, avec des serpents autour des bras, à la main un poignard ou le thyrse dont elle

1. É. Burnouf, *Histoire de la littérature grecque.*

frappait tout autour d'elle, c'était le dieu qui agissait en elle et la sacrait prêtresse de son culte. Malheur à l'homme qui surprenait ces mystères : il était mis en pièces; les animaux même étaient déchirés et elles mangeaient leur chair palpitante. »

Les mêmes frénésies religieuses existent chez les Aïssaouas[1]. Il ne faut pas confondre les Ménades avec les Bacchantes. Les Ménades sont toujours mêlées aux Satyres, tandis que les Bacchantes n'admettent aucun danseur parmi elles : la célébration des fêtes orgiaques était exclusivement confiée à des femmes[2].

Mais toutes les danses n'avaient pas ce caractère cruel et sauvage. D'allure plus innocente et plus douce étaient les *Nymphæ* (fig. 22 et 24), les *Florales*, la *Charisia*, en l'honneur des Nymphes, de Flore et des Grâces, les *Erotidies*, qui glorifiaient Cupidon et Euterpe, les *Hilaria*, danses de Pan, l'*Hermès*, qui rappelait les grandes actions de Mercure, la *Kallimaque* et la *Knossia*, qui proclamaient les hauts faits d'Hercule et de Thésée.

Vénus avait institué la danse chaste et décente. Pourtant son culte, comme celui de Bacchus, devait, en dégénérant, faire naître l'*Aphrodite*, l'*Apokinos*, l'*Aposeisis*, la *Balarita*, la *Cynédologie*, l'*Epiphallos*, l'*Hédion*, l'*Ionienne*, le *Kallistos*, le *Maktrismos* et le *Strobylos*, dont la description, même à mots couverts, n'est pas possible.

Parmi les danses générales, il convient de citer les *Métoécies*, en l'honneur de la réunion des douze bour-

1. Voir Première partie, chapitre II, page 32.
2. M. Emmanuel, *la Danse grecque antique*.

gades de l'Attique, les *danses des Saisons,* dont l'origine remonte au retour de Bacchus en Grèce, après la conquête des Indes, et que l'on appelait aussi *Horai,* parce qu'elles rappelaient les quatre phases astronomiques de l'année. La plus répandue était la *danse du Printemps*, à laquelle le peuple entier prenait part, mais qui tomba plus tard dans la licence la plus effrénée. Citons encore la *Komètikè,* danse familière, exécutée dans les rues, aux fêtes villageoises. Venaient ensuite les *Aglauries,* en l'honneur d'Aglaure, fille de Cécrops, les *Anacées,* dédiées à Castor et Pollux, les *Androgénées* à Minos, l'*Asclepsis* à Esculape, la *Némésis,* instituée en mémoire de la victoire de Marathon et faisant partie des danses *Munychiennes,* la danse de la *Grue,* sorte de farandole, inventée, disait-on, par Thésée, pour représenter sa sortie du Laby-



FIG. 20. — DANSE DE LA CHAINE OU GRUE.
(Peinture de vase. — Musée de Naples.)

rinthe de Crète et qui, d'après Callimaque, tira son nom de la manière dont volent les grues (fig. 20).

La description de cette danse nous est donnée par M. Emmanuel dans sa *Danse grecque antique,* d'après un vase du VIe siècle avant Jésus-Christ. « C'est une longue file où les hommes et les femmes se tenant par la main alternent régulièrement. Thésée lui-même est leur conducteur; il les précède en jouant de la lyre, et s'avance vers Ariadne que cette pompe orchestique paraît émerveiller. Les danseurs ne sont autres que les victimes désignées du Minotaure, arrachées par Thésée à la mort qui les attendait dans les profondeurs du Labyrinthe. »

Les esclaves, de leur côté, avaient leur danse particulière appelée *Mothon.*

Arrivons aux danses privées.

Les plus célèbres étaient les danses des festins et la danse nuptiale. Parmi les danses des festins, il faut citer en premier lieu le *Komos,* qui terminait la journée des vendanges et prolongeait bien avant dans la nuit sa gaieté folâtre et ses jeux désordonnés. Les Grecs, qui buvaient peu en mangeant, s'enivraient généralement à la fin du festin : c'est à l'orgie finale que l'on donnait le nom de *Komos.* Les festins d'apparat se terminaient aussi par des danses spéciales (fig. 21); elles avaient pris naissance dans les ébats innocents qui clôturaient les réunions de famille chez les anciens. Primitivement, les convives seuls s'y livraient : dans la suite, on fit venir des aulétrides et des danseuses de profession. Ces sortes de fêtes dégénéraient en orgies

indescriptibles. Pendant le découpage des viandes, on dansait le *Chireon apotéké*[1].



FIG. 21. — DANSE PENDANT LE REPAS.
(Coupe de Brygos. — British Museum.)

Xénophon donne une description de la danse des festins. On y voit d'abord des acrobates dont les tours

1. Athénée, I, chap. XIV.

sont grotesquement imités par des bouffons ou des parasites : ces exercices se terminent par une pantomime.

La *danse des Lapithes*, d'une exécution très difficile, et pratiquée, d'après Lucien, par les Centaures, rentrait dans la catégorie de la danse des festins, ainsi que la *Sybaritikè* et la *Kottabè*, sorte de jeu qui consistait essentiellement « à jeter sur un objet en équilibre, qui tombera au moindre choc, un reste de liquide (le *latage*), laissé à dessein au fond d'une coupe[1] ». D'après un vase ancien, les joueurs, en lançant le *latage*, semblent exécuter des mouvements de danse.

Le mariage était célébré chez les Grecs par des danses spéciales appelées *Hyménées*, qui remontaient à la plus haute antiquité. Voici comment Homère les décrit au chant XVIII de l'*Iliade* : « Deux cités puissantes : dans l'une des noces, des festins, les flambeaux de l'hymen, de jeunes épouses que leurs tendres époux promènent en triomphe par la ville ; de légers danseurs les environnent. On entend le doux accent des flûtes et le son harmonieux de la cithare : debout, à l'entrée des maisons, des groupes de femmes les regardent avec admiration. » Xénophon, après Homère, en laisse un intéressant tableau. Le sujet des danses nuptiales était celui des noces de Bacchus et d'Ariadne : le dieu, pour témoigner les sentiments de son cœur, s'élance vers la bien-aimée, « en dansant un air passionné ».

« Dans une autre partie du même tableau, ajoute Homère, le divin artiste a dessiné une danse semblable

1. M. Emmanuel, *op. cit.*



Notor.

FIG. 22. — DANSE DES NYMPHES DU CORTÈGE D'APHRODITE.

(Peinture de vase, restitution. — Musée du Louvre.)

à celle que Dédale traça dans Cnossus pour la belle Ariane. Vêtus de fines tuniques d'un lin éclatant, relevées avec grâce, parfumées d'essences, de jeunes hommes, de belles nymphes se tenant par la main cadencent leurs légers mouvements. Des fleurs couronnent la tête des nymphes, les glaives d'or des jeunes danseurs sont suspendus à leur baudrier d'argent. Tantôt leurs pas légers décrivent des cercles aussi exacts que la roue qu'un potier fait tourner. Tantôt ils se partagent, se mêlent, se poursuivent d'une course rapide. Une troupe nombreuse de spectateurs les environne, et prend part à leurs jeux. Au centre, deux sauteurs hardis chantent et s'agitent en cadence. »

Ces danses, comme toutes les autres, devinrent à la fin très licencieuses.

Complétons cette nomenclature des danses privées chez les Grecs par les suivantes : la *Molossikè,* très en faveur parce qu'elle était fort facile, la *Katéris,* l'*Oulasma,* la même que l'*Orsitès* des Crétois[1], la *Pinakis,* la *Sikimatikè* et la *Cyclopea.*

On peut aussi ranger dans cette catégorie les danses des Vendanges et du Pressoir dont Longus donne la description suivante : « Dryas se lève, commande qu'on lui joue un air bachique; il exécute la *danse du Pressoir*, imitant successivement les vendangeurs, ceux qui portent la hotte, ceux qui foulent le raisin, qui emplissent les tonneaux, et ceux qui boivent le vin doux. Les mouvements du danseur expriment ces choses avec tant d'art que l'on croit effectivement voir des vignes,

1. Pollux, *Onomasticon.*

un pressoir, des tonneaux : on croit même que Dryas boit véritablement[1]. »

Un bas-relief antique représente des vendangeurs foulant le raisin dans la cuve. Ils dansent en se tenant les mains; à gauche, un joueur de flûte leur donne le rythme et la cadence des pas; à droite, un vieillard apporte en dansant une hotte pleine des fruits de la vigne.

Outre ces danses générales en usage dans tout le Péloponèse, chaque ville, chaque bourgade, avait ses chorégraphies locales : c'étaient les *Alétères*, chez les Sicyoniens; la *Brydalica*, les *Caryates*, l'*Epizephyria*, la *Laconienne*, le *Médopismos*, chez les Laconiens; à Lacédémone, la *Dipodia*, le *Dipodismos*, les *Gymnopédies*, les *Hyacinthies*, l'*Hormos* ou danse du Collier que Lucien décrit ainsi : « C'est la danse commune des éphèbes et des vierges; ils s'avancent un à un et figurent assez bien un collier. Le coryphée est un jeune homme qui dessine un pas hardi, une vierge le suit élégamment et s'instruit aux grâces de son sexe. On dirait que le collier est fait de modestie féminine et de virile audace. » On retrouve dans l'*Hormos* un vestige des danses astronomiques. Chez les Argiens, c'était l'*Endymatos*, la *Kretikè* et l'*Orsitès* en Crête; la *Kideris* en Arcadie, la *danse du Parnasse* à Delphes, les *Magnésiennes*, les *Mantiniaques*, les *Nyssiennes*, les *Munychiennes*, les *Trezéniaques*, particulières aux différentes cités dont elles portent les noms, sans compter les danses des Phéaciens de l'île de Corcyre, et celles

1. *Daphnis et Chloé*, livre I[er], chap. II.



FIG. 23. — JEUNES FILLES SPARTIATES DANSANT LES PARTHÉNIES.
(Peinture de vase, IVe siècle. — Musée d'Athènes.)

que les Grecs avaient empruntées à la Libye, comme la *Sichtharis*.

Ainsi qu'on a pu le voir par ce court aperçu, « le génie de la Grèce primitivement oriental se dégagea peu à peu de la forme hiératique de l'Orient[1] ». C'est de l'Asie que lui vint le goût de la danse profane. Du reste, tous ces dieux, dont les apparitions se succèdent sur la terre hellénique, n'étaient-ils pas, en réalité, des étrangers venus d'Orient et restés légendaires par les rites religieux et surtout par les bienfaits de la civilisation qu'ils apportaient de l'Inde ou de l'Égypte ?

Alcman, né à Sardes, en Asie mineure, de parents grecs, produisit à Sparte les connaissances musicales asiatiques que les Lacédémoniens grossiers ignoraient. Il orga-

1. E. Burnouf, *op. cit.*

nisa les chœurs célèbres des *Parthénies* (fig. 23), réunissant les trois formes essentielles de la rythmique : la poésie, la musique et la danse. « Le chœur est par-dessus tout ce mouvement cadencé qui constitue aujourd'hui même les danses populaires de la Grèce. Chez les Grecs modernes, un bal s'appelle un chœur. C'est cela même qui est indiqué dans ce fragment d'Alcman :

« Il a envoyé trois saisons : l'été, l'hiver et l'automne ;

« Et une quatrième, le printemps, où il faut danser ;

« Et non se livrer aux festins[1]. »

Cette union de la poésie, de la musique et de la chorégraphie constituait chez les Grecs le genre lyrique. Plutarque explique ainsi l'analogie de la musique et de la danse : « De même que la combinaison des sons et des intervalles constitue la musique, de même la danse n'est qu'un assemblage varié de gestes et d'attitudes, la suspension des mouvements étant dans celle-ci ce que les pauses et les silences sont dans la première. »

Le poète remplissait en même temps les fonctions de musicien et de chorège. « L'ode qui était chantée, soit au repos dans la salle du festin, soit en marchant, quand le cortège se rendait au temple ou rentrait dans la ville, prenait tout le caractère d'une danse, quand elle s'exécutait dans la maison du vainqueur des jeux. »

La danse jouait donc un grand rôle dans la vie des Grecs. Antiochus et Ptolémée Philadelphe, d'après Athénée, ne dédaignèrent pas de s'y exercer même en

1. E. Burnouf, *op. cit.*

public; Sophocle, après la bataille de Salamine, dansa autour des trophées du vainqueur. Eschyle et Aristophane dansèrent aussi dans leurs propres pièces. Épaminondas, au rapport de Cornélius Népos, excella dans



FIG. 24. — CHŒUR DE NYMPHES DU CORTÈGE D'APHRODITE.
(Peinture de vase, fragment. — Musée du Louvre.)

la saltation. Philippe, roi de Macédoine, épousa une saltatrice, nommée Larissée, dont il eut Aridéus qui régna après Alexandre. Nicomède, roi de Bithynie, était fils d'une danseuse; enfin le saltateur Aristodème fut envoyé en ambassade chez Philippe de Macédoine[1].

1. De l'Aulnaye, *de la Saltation théâtrale.*

En Thessalie cet art était fort en faveur et les principaux magistrats s'appelaient *proorchestres* ou conducteurs des danses. Les Arcadiens, qui étaient les meilleurs danseurs de la Grèce, s'il faut en croire Athénée[1], exerçaient les jeunes hommes à la danse jusqu'à l'âge de trente ans. Dès l'enfance, on leur enseignait la musique et les hymnes en l'honneur des dieux et des héros, afin de les former de bonne heure à la piété et à la vertu. Ensuite ils apprenaient la danse pour donner de la souplesse aux mouvements, et chaque année aux Orgies, ils dansaient en public, pour montrer les progrès qu'ils avaient faits.

Ceux qui ne savaient pas danser passaient pour avoir reçu une éducation première très incomplète : c'est pourquoi le sage Socrate lui-même, étant déjà d'un âge assez avancé, prit, à ce qu'on dit, des leçons de danse avec la belle Aspasie. Platon, dans sa *République*, veut que le peuple cultive la danse, non par simple amusement, mais pour donner de la grâce aux mouvements du corps. Aussi, dans ses *Lois* il prescrit des règlements sur la musique et sur la danse, afin de renfermer ces deux arts dans les bornes de l'honnêteté et de l'utilité, car il les considère comme appartenant à la religion et à la tactique militaire.

Les filles de Sparte apprenaient à danser, à chanter, à lutter entre elles, à courir légèrement sur le sable, à lancer avec force le disque et le javelot, à faire tous ces exercices sans voiles et n'ayant que leur vertu pour vêtement (fig. 25). Les Athéniennes cultivaient aussi la

1. *Le Banquet des Savants*, livre IV.

danse, mais d'une manière moins brutale, plus raffinée.

Lucien dit : « Les citoyens les plus distingués de chaque ville prenaient part eux-mêmes aux danses, et non seulement ils ne rougissaient pas de ces divertissements, mais s'en montraient plus glorieux que de leur



FIG. 25. — LA LEÇON DE DANSE [1].
(Peinture de vase. — British Museum.)

noblesse, de leurs charges municipales et de la vertu de leurs aïeux. »

Les Grecs avaient encore d'autres sortes de danses que l'on pourrait appeler jeux pantomimes, et dont nous trouvons cette description dans Homère[2] : « Dan-

1. Il est à remarquer que, selon un usage qui s'est conservé jusqu'à nos jours, le maître ou la maîtresse de danse tient un bâton qui lui sert à marquer le rythme et la cadence.

2. *Odyssée*, Chant VIII.

seurs légers, commencez vos jeux; que votre hôte, avant de retourner dans sa maison, raconte à ses amis comment les Phéaciens l'emportent sur les autres hommes dans l'art de la marine, dans la course, dans la danse, dans le chant... Le héraut arrive avec une cithare qu'il met aux mains de Démodocus. Le divin chanteur s'avance au milieu de l'assemblée, de jeunes hommes dans la fleur de leur âge, instruits dans l'art de la danse, l'environnent : leurs mouvements correspondent avec justesse et légèreté à ses accents. Ulysse admire les contours qu'ils décrivent avec grâce : l'harmonieuse cithare accompagne les chants de Démodocus. Il chante les amours de Mars et de Vénus. » C'est la chanson que les danseurs accompagnent de leurs gestes, idée qui se retrouve dans l'Inde et le Japon. Cette danse, dont parle Homère, est donc d'origine très ancienne. Elle resta longtemps en faveur chez les Grecs; on exécutait de cette façon la *Danaè*, la *Daphnè*, la *Kanakè*, les *Kapenées*, la *Léda*, la *Niobé*, les *Parabées*, les *Satyros* (fig. 26), le *Seilenos*, la *Titanès* qui, d'après Arnobe, Ausone, Athénée, Lucien et Pollux, représentaient l'enlèvement de Ganymède, les aventures de Daphné, de Canacé, de Léda, de Niobé, de Silène, des Satyres, des Titans, ainsi que la victoire de Thésée sur le Minotaure.

Ces danses compliquées, origine lointaine des ballets, auraient été inventées par Dédale qui les enseigna à Ariane. Il est probable que quelques-unes d'entre elles se retrouvèrent dans la danse théâtrale des Grecs. Elles s'exécutaient à deux ou plusieurs personnages. L'*éphédrismos* qui les terminait, était un gage dont le perdant

s'acquittait en portant le vainqueur sur son dos [1].

Enfin, parmi les danses privées moins connues et dont le nom seul, sans aucun détail, nous a été laissé par les auteurs anciens qui se sont spécialement occupés de chorégraphie, il faut citer la *Briskismata,* la *Choreion*, l'*Epanconismos,* la *Klopeia,* la *Komatikè,* le *Poloscholon*, les *Byllichai*, les *Ricoustai* et la *Salmoxis*.

Les Grecs avaient poussé l'orchestique jusque dans ses dernières limites. Cet art prenait chez eux, au point de vue de l'éducation, une place très importante, et sa puissance était jugée si grande que, d'après la tradition, Bacchus aurait conquis l'Inde plutôt par le charme de ses danseuses que par la force de ses troupes.

« La danse, dit Rollin [2], est un exercice du corps que les Grecs ont cultivé avec beaucoup de soin. Elle faisait partie de ce que les anciens appelaient la *gymnastique,* partagée, suivant Platon, en deux genres : l'*orchestique* et la *palestrique.* »

L'idéal de la Grèce était l'impeccabilité de la forme, la beauté des lignes, la perfection des attitudes : c'est pourquoi les sages avaient prescrit des règles sur les mouvements les plus propres à rendre la taille libre, le corps bien proportionné; ils favorisaient ce qui pouvait donner à toute la personne un air noble et gracieux et, comme le dit l'auteur de l'*Histoire ancienne,* « en un mot, une certaine politesse d'extérieur qui prévient toujours en faveur de ceux qui s'y sont livrés de bonne

1. M. Emmanuel, *op. cit.*
2. *Histoire ancienne.*



FIG. 26. — SATYRES CHÈVRE-PIEDS EXÉCUTANT UN TRIPUDIUM BACHIQUE.

(Peinture d'un oxybaphon à figures rouges. — Musée ducal de Gotha.)

heure ». Les Grecs, amateurs passionnés du rythme, le faisaient intervenir comme régulateur aussi bien aux jeux qu'à la danse, aux exercices militaires et aux évolutions du chœur tragique ou comique; ils en exigeaient, du reste, une application générale et constante. « Ils obéissaient à un instinct de leur race, et leurs philosophes finirent par poser en principe que l'*eurythmie* — la perfection dans le rythme et par le rythme — était la plus précieuse qualité de l'âme. Or, elle s'insinue dans l'âme par le corps. Il n'est donc pas indifférent d'y soumettre les moindres exercices. Le Grec devait être eurythmique dans sa démarche, dans son costume, dans son langage, lorsqu'il se livrait aux pénibles exercices gymniques ou aux mouvements moins violents de la danse. On appréciait la grâce d'un joueur de balle, d'un funambule ou d'une danseuse à la mesure de l'eurythmie qu'ils faisaient paraître[1]. »

Des travaux intéressants ont été publiés sur la danse grecque dans ces dernières années. Parmi ceux-ci, il convient de signaler *la Danse grecque antique*[2]. L'auteur, en étudiant les documents laissés par la peinture, la sculpture et principalement les vases grecs que renferment nos musées européens, a tenté de reconstituer les pas et les mouvements des danseurs du Péloponèse. Il est donc intéressant de résumer en quelques mots cet ouvrage très soigneusement documenté, et qui apporte un jour nouveau sur la question.

1. M. Emmanuel, *op. cit.*

2. Thèse présentée à la Faculté des lettres de Paris par M. Emmanuel, lauréat du Conservatoire, et publiée d'abord sous le titre d'*Essai sur l'orchestique grecque.*

La mimique tenait une grande place dans les danses de l'humanité primitive et les mouvements purement gymnastiques ne s'y sont établis qu'à la longue. La position préférée du danseur était celle qui favorisait les mouvements tournoyants, dont il devait faire un grand usage. La danseuse jouait avec sa tunique, quelquefois avec des voiles, des écharpes et autres accessoires : cela donnait naissance à de nombreuses positions des bras très gracieuses et très décoratives : preuve que la danse grecque était avant tout un art plastique et mimétique. L'auteur a eu raison de demander aux documents figurés les éléments de son travail. Athénée n'a-t-il pas dit : « Les anciennes statues sont pour nous les monuments de la danse antique ; les sculpteurs cherchaient à rendre les beaux mouvements, ceux qui étaient élégants et libres. »

La danse grecque étant essentiellement une imitation, la main, auxiliaire indispensable de la mimique, était presque toujours active : elle complétait d'une façon exquise le mouvement du bras, confirmant par la précision de son geste la pensée que l'attitude du corps était chargée d'exprimer.

On a vu à quel point les Grecs étaient fanatiques du rythme. Cependant l'eurythmie n'était pas une règle absolue dans les danses orgiastiques qui comprenaient des mouvements bizarres et peu harmonieux. Les mouvements tournants, chers aux danseurs grecs, étaient cependant moins variés que chez nous. Les danseurs se sont très souvent contentés d'une danse rudimentaire qui consistait à marquer le pas sur place, et en passant sous la jambe le bras supportant un accessoire quel-

conque, comme par exemple une corne à boire. Cet exercice était surtout pratiqué par les *Komastès* ou danseurs du *Komos*, qui se livraient à une foule d'acrobaties plus ou moins grotesques comme celle qui consistait à enjamber une amphore, l'autre genou presque au niveau du sol. La danse accroupie des Russes, les attitudes cambrées ou penchées des Espagnoles, sont d'origine grecque : on les retrouve sur les vases antiques.

Les Hiérodules, prêtresses des divinités, aimaient à faire flotter autour d'elles des étoffes amples et légères, à danser les mains jointes en des gestes gracieux.

Une autre observation présentée par M. Emmanuel c'est que, à fort peu d'exceptions près, les couples d'hommes et de femmes, dansant enlacés, ou se tenant par la main, sont assez rares, et la règle qu'il en tire peut se formuler en ces mots : *chez les Grecs, l'homme et la femme, lorsqu'ils dansent ensemble, restent séparés l'un de l'autre;* cela tient à ce que — on l'a vu plus haut — les danses étaient ou bien des pantomimes, ou bien des marches lentes et rythmées. Cependant les représentations de danses à enchaînement, sorte de farandoles composées ou de femmes seules, ou d'hommes et de femmes se tenant par la main, ne sont pas rares. La *Tratta,* danse de la Grèce contemporaine[1], d'origine très ancienne et dont on retrouve des indications sur les vases antiques, appartient à cette catégorie.

L'enthousiasme que Strabon appelle « une sorte d'inspiration céleste » engendra la danse orgiastique dont l'orchestique violente transformait les adeptes en

1. Voir livre II, chapitre II, page 129.



FIG. 27. — DANSE BACHIQUE DE NYMPHES ET SATYRES.

(Peinture d'une coupe. — British Museum.)

hallucinés et en frénétiques, ainsi qu'on a pu le voir dans les Dionysiaques. Cet « enthousiasme » fait comprendre la différence des danses grecques avec les nôtres. « Nous nous plaisons à la *simultanéité* rigoureuse des *mouvements identiques* exécutés par les danseurs, à la disposition symétrique des danseurs et des groupes de danseurs par rapport à un point ou à un axe. Les Grecs, au contraire, évitent le plus qu'ils peuvent — si nous en croyons les monuments figurés — la simultanéité et les répétitions dans les ensembles... ils préfèrent toujours la dissymétrie décorative aux pendants exacts. Le désordre *systématique* et *apparent*, l'absence de toute symétrie sont les règles constantes. »

En résumé, le Grec cherchait l'eurythmie dans les mouvements naturels : le danseur moderne tend au même but par les mouvements conventionnels. Chez nous, la danse et la pantomime se séparent : « Le danseur grec *parle* avec tout son corps, et s'adresse à des spectateurs qui attendent de lui autre chose qu'un plaisir des yeux. Il doit leur faire comprendre en l'honneur de quel dieu, à l'occasion de quelle fête il danse ». Moins savante que la nôtre, la chorégraphie grecque laisse plus de liberté et de personnalité au danseur. Au lieu d'être *l'imitation en masse,* elle est l'imitation individuelle. La chose d'ailleurs s'explique fort logiquement : la liberté d'interprétation laissée au danseur permettait de traduire avec plus de facilité l'émotion intellectuelle ; car il s'agissait avant tout de faire passer chez un spectateur intelligent et accoutumé à cette sorte de langage, une pensée, une impression par les attitudes du corps, les jeux de la physionomie, en un mot par une eurythmie

du geste qui, tout en occupant une place importante, n'était pas l'unique but de la danse. Aussi les *ensembles* n'avaient pas de raison d'être chez les Grecs qui bornaient leurs manifestations chorégraphiques à un seul danseur ou à un couple à la fois. Un plus grand nombre d'interprètes n'eût point été compris.

Il faut donc conclure en disant : « La danse grecque n'ayant été que la représentation des gestes des dieux et des héros, c'est dans son origine mimétique qu'il faut chercher ce caractère qui lui est absolument propre. »

OUVRAGES CONSULTÉS

Athénée, *le Banquet des Savants.*
Xénophon, *le Banquet.*
Longus, *Daphnis et Chloé.*
Plutarque, *Œuvres morales.*
Rollin, *Histoire ancienne.*

CHAPITRE III

LES ÉTRUSQUES ET LES ROMAINS

> « Ce peuple n'ayant aucun penchant pour l'idéal, aucune imagination qui le portât vers ces tendances, ne voyait que la réalité des choses qu'il ne savait cacher sous d'aimables et gracieuses fictions. »
>
> V. Duruy, *Histoire des Romains.*

Rome, à l'origine, ne connut que les danses sacrées. Les premières fêtes romaines, les *Lupercales,* les *Palilies,* les *Ambarvalia,* les *Amburbalia,* d'origine étrusque, avaient pour but le culte de la Nature. C'est en dansant que les Luperques, demi-nus, frappaient de leurs lanières de bouc ceux qui s'offraient à leurs atteintes; c'est en dansant que les bergers passaient avec leurs troupeaux au-dessus de tas de foin et de paille enflammés, coutume que nous retrouverons dans les feux de la Saint-Jean. Les processions, autour des champs et des villes, les *Ambarvalia* et les *Amburbalia,* étaient des danses majestueuses dont les cérémonies

des Rogations ne sont plus qu'un souvenir atténué. Ce peuple, vraiment guerrier, ne pratiquait guère les danses rustiques et champêtres en honneur chez les Grecs.

Mais ces mœurs innocentes ne durèrent pas longtemps. Placée entre les deux civilisations bien différentes des Étrusques et de la Grande-Grèce, Rome allait bientôt emprunter aux races voisines, en même temps que leur corruption, les formes profanes de l'art qui lui manquait.



FIG. 28. — DANSEUSE.
(D'après une peinture étrusque.)

« L'austérité des vieux Romains, dit Victor Duruy, venait de leur indigence et non de leur conscience. Rome, devenue riche, s'adonne à la débauche dont on a pris l'exemple après les guerres contre Persée. »

« Lorsque j'entrai dans une école où les nobles envoient leurs fils, s'écrie Scipion Émilien, grands dieux! j'y trouvai plus de cinq cents jeunes filles et jeunes hommes qui recevaient au milieu d'histrions et de gens infâmes des leçons de lyre, de chant et d'attitudes (de danse). Je vis un enfant âgé de douze ans, le fils d'un

candidat, exécutant une danse digne de l'esclave le plus impudique[1]. »

Ces danses licencieuses étaient d'origine étrusque. On sait que les Romains avaient envoyé en Étrurie de jeunes patriciens apprendre l'art des Augures : ils rapportèrent de leur voyage les danses lascives qui eurent rapidement une grande vogue. Tite-Live raconte qu'on les exécutait la nuit, aux flambeaux : les hommes et les femmes y assistaient, mais ceux qui avaient conservé quelque reste de pudeur prenaient la précaution d'y venir masqués.

Les légions de Manlius, dit plus loin le même auteur, rapportèrent dans Rome la mollesse d'Asie. Elles introduisirent les lits ornés de bronze, les tapis précieux, les voiles et les tissus fins et déliés. Ce fut à partir de cette époque qu'on vit paraître dans les festins des chanteurs, des baladins et des joueurs de harpe. Caton disait : « Quand les Grecs nous auront envahis avec leur littérature, Rome sera perdue. » En effet, sous l'influence des philosophes, on voyait naître et se propager le scepticisme. Les cultes anciens tombaient en discrédit. Un voyageur racontait avoir lu, gravés sur une colonne d'or, les exploits et la mort de Saturne, de Jupiter et des autres dieux, qui avaient été les rois du pays. Les anciens dieux tombèrent dans l'oubli. Alors succédèrent les cultes venus d'Orient, aux rites farouches, aux pieuses débauches, auxquels la saveur cruelle du sang apportait un relent toujours agréable. Ce sont d'abord les Galles, prêtres de Cybèle, qui dansent en mesure, se font des

1. *Histoire des Romains.*

blessures en cadence, soit avec leurs armes, soit avec des fouets garnis d'osselets; les Curètes, les Corybantes appartenant au même culte, les Baptes, etc., prêtres des dieux solaires, personnifiés en Adonis et Atys dont la mort et la résurrection donnent lieu à des fêtes, à des danses qui n'avaient plus rien de religieux : tels étaient les rites et les cérémonies des cultes de Cybèle et de Mithra.

Avec les religions asiatiques, les mœurs d'Orient entrèrent à Rome, comme précédemment les danses de la Grèce y avaient pénétré.

Seulement le caractère de la race romaine devait les rendre plus obscènes encore. « Ce peuple[1] n'ayant aucun penchant pour l'idéal, aucune imagination qui le portait vers ces tendances, ne voyait que la réalité des choses qu'il ne savait cacher sous d'aimables et gracieuses fictions. Le Romain, à la fois religieux et grossier, aime le solennel et le grotesque. » Ainsi, par exemple, les Jeux floraux empruntés aux Grecs et institués en 238 pour obtenir que toutes les fleurs donnassent des fruits[2] ne tardèrent pas à dépasser toute licence.

En résumé, la danse plastique chez les Romains se réduit à quelques postures libertines, caractère qui envahit rapidement les autres danses empruntées aux Grecs, comme la *Cyclopea* que chante le poète Horace. Dans les jeux apportés d'Étrurie, vers 364, pendant la peste qui désolait Rome, les chants et la danse au son

1. Duruy, *op. cit.*
2. Pline, *Hist. nat.*, XVIII, 69.

de la flûte ne tenaient qu'une bien faible part. On connaissait déjà les jeux Apollinaires, d'origine sacrée. D'abord, les Romains, même les plus sérieux, comme Appius Claudius, ancien triomphateur et prêtre salien, qui se faisait gloire de danser mieux que ses collègues, comme Marcus Cœlius et Lucius Crassus, personnages consulaires, se montrent fiers de leurs talents chorégraphiques. Puis, selon l'usage de l'Orient, les Romains ne veulent plus danser eux-mêmes. Ils font venir des saltatrices de profession : ce sont les célèbres Gaditanes, dont parlent Pline le jeune, Pétrone, Appien, Strabon, Martial et Juvénal, et dont certaines danseuses espagnoles modernes semblent avoir conservé la science. Parfois, dans les orgies, ils se mêlent à ces danseurs, à ces ballerines. Mais l'exercice public de la danse est considéré comme une honte chez les vieux Romains aux mœurs austères. Cicéron reproche à Gabinius, homme consulaire, d'avoir dansé en public et dit, dans le *Pro Murena*, que pour danser il faut être ivre ou avoir perdu la raison. Tibère, par un arrêt du Sénat, fait abolir les Saturnales et exiler tous les maîtres de danse, à cause des pantomimes qui corrompent les mœurs. Cornélius Népos dit, à ce sujet, que déjà, sous Auguste, les Romains considéraient la danse comme un exercice qui peut contribuer au dérèglement des mœurs. Domitien chasse du Sénat quelques-uns de ses membres qui avaient exécuté en public les danses lascives. Les femmes ne sont pas non plus épargnées dans cette tentative d'épuration des mœurs, et Sempronia est blâmée par Salluste de savoir trop bien danser. Malgré ces sages avertissements, la corruption romaine, favorisée par les

compromissions des empereurs asiatiques, s'étendait comme une plaie dans toute l'Italie et les provinces.



FIG. 29. — SCÈNE DE DANSE THÉATRALE.
(Peinture de vase.)

Pourtant, chez les Romains, la danse profane semble avoir pris moins d'extension que chez les Grecs. Et cela tient à deux causes principales : d'abord le déve-

loppement rapide des danses théâtrales, d'où les Atellanes et la Pantomime prirent naissance. L'an 364 de la fondation de Rome, une peste terrible s'abattit sur les bords du Tibre. Les dieux, interrogés par les devins étrusques, firent répondre qu'ils demandaient à être adorés par des danses religieuses solennelles, qui, même après la disparition du fléau, restèrent en honneur. Mais fatigués à la longue de cette saltation toujours la même, les jeunes Romains, en s'y livrant, eurent l'idée de l'entrecouper de chants reliés à une action. C'était une variante des jeux pantomimes des Grecs. On verra dans un chapitre suivant[1] ce que devint cette danse théâtrale à Rome (fig. 29).

La seconde raison fut le goût de la populace romaine pour les combats sanglants des gladiateurs, ornement obligatoire de toutes les fêtes, et dont les joies cruelles firent abandonner les plaisirs plus délicats des chorégraphies helléniques. La Grèce, malgré sa corruption, avait conservé un certain cachet de poésie; Rome ne comprenait que la crudité grossière; et bien plus tard seulement, lorsque l'influence grecque de l'*eurythmie* s'y fit ressentir, le gladiateur blessé tentait un suprême effort pour tomber avec grâce, et mourir selon les lois du rythme, sans quoi les derniers spasmes de son agonie eussent été sifflés par un public connaisseur.

Mais ceci était encore un restant de la civilisation hellénique; il ne devait pas tarder à disparaître. Bientôt le gladiateur n'eut plus besoin d'expirer avec eurythmie : on lui demandait seulement de mourir. Les danses

1. Voir livre IV, chap. premier, page 236.

florales, les pantomimes atellanes cessèrent même d'intéresser un public pour qui la vue du sang était le plus beau des spectacles. Rome grossière et sanguinaire n'avait que faire de la grâce et de l'esthétique : il lui fallait la réalité brutale.

OUVRAGES CONSULTÉS

Pline, *Œuvres complètes.*

Martial, *Œuvres complètes.*

Juvénal, *Œuvres complètes.*

Pétrone, *Œuvres complètes.*

Cicéron, *Œuvres complètes.*

LIVRE II

Les Danses de caractère.

CHAPITRE PREMIER

EN ORIENT

> « Des poses, des attitudes, des chants. »
> ROUSSELET.
>
> « Véritables pantomimes, légendes religieuses ou profanes dont la tradition se conserve ainsi chez les peuples naïfs et de psychologie peu compliquée. »

Les mythes de la Grèce et de Rome se retrouvent dans l'Inde. C'est, en effet, de la grande péninsule indianique qu'ils étaient venus se répandre en Europe, et si leurs traces se sont perdues dans la traversée de l'Asie, ils demeurent encore très vigoureux dans les vieux récits que la langue sanscrite a conservés en sa littérature : témoin la légende des bayadères.

On sait qu'aux Indes, encore de nos jours, les *nautchs* ou danses de bayadères sont un des divertissements obligés de toutes les fêtes. M. Rousselet parle souvent

de la présence des bayadères aux réceptions données par les princes. « De nombreuses jeunes filles, couvertes de bijoux et vêtues de *sarris*, se mêlent à la foule qui emplit le palais. Ce sont les bayadères, et elles ont liberté entière de pénétrer où il leur plaît; elles arrivent jusqu'au roi, s'assoient par terre, causent avec le plus grand sans-gêne. Ce curieux privilège accordé aux bayadères est des plus utiles : leur présence supplée un peu à l'absence des dames enfermées au Zénanah. »

A l'époque des grandes chasses offertes par les rajahs aux personnages de marque, les bayadères, par une aimable attention, reçoivent l'ordre de camper auprès des tentes des *Sahibs* (titre attribué aux Européens des classes supérieures). Quand les princes donnent leurs audiences publiques, des bayadères placées à l'extrémité de la salle ne cessent de chanter : « La présence de ces charmantes *nautchniy*, avec leurs beaux yeux et leurs éclatants costumes, donne un certain cachet à la cérémonie », dit M. Rousselet. « Profitant de la gaieté des maîtres, elles se mêlent hardiment à la conversation et entremêlent leur danse de plaisanteries fort goûtées des gens de la cour. » Certaines, principalement celles des grands temples, ont reçu une excellente instruction : « Je cause un instant avec ces bayadères, dit le même auteur, et je suis surpris de les entendre me répondre avec une pureté d'accent et des termes choisis qui sont toujours, dans ces pays, l'indice d'une éducation supérieure; on leur apprend tout ce qui peut charmer, la poésie, la musique, les manières agréables. »

Les bayadères font, pour ainsi dire, partie de la cour des rajahs : dans les grandes circonstances, elles pré-

cèdent les cortèges royaux en chantant des hymnes. A la fin des Naurâtri, fêtes religieuses qui se terminent par des réjouissances profanes, les bayadères de la ville se réunissent dans les palais du roi et des nobles pour danser.

« Cette dernière coutume provient, selon la tradition, d'une ancienne promesse de Vichnou, que tous les rajahs sont tenus d'observer. Ce dieu, d'après la légende, descendit un jour sur la terre sous la forme d'un beau jeune homme. Il faisait nuit, et, se trouvant près d'un village, il y entra pour obtenir l'hospitalité. Il frappa à la porte d'un prêtre brahmane, se disant que celui-là sûrement devait bien accueillir un pauvre voyageur; mais le brahmane le repoussa durement. Il s'adressa ainsi chez tous; partout il reçut un refus, et quelquefois des insultes. Pleurant sur la dureté des hommes, il sortait du village et allait quitter la terre sans doute pour l'anéantir, quand, sous un groupe d'arbres, il aperçut une lumière : elle venait d'une pauvre petite hutte de paille d'où sortaient des chants harmonieux. Voulant faire un dernier essai, il implora du dehors la compassion de l'habitant de la cabane. Une jeune bayadère apparut à la porte, fit entrer le voyageur, lui donna une place à son foyer et se mit à lui préparer un repas. Lorsque le jeune homme eut mangé, elle voulut le distraire par ses chants, et enfin lui offrit sa couche. L'hospitalité de la pauvre fille sauva le monde de sa perte, et en la quittant, au matin, le dieu promit qu'à partir de ce jour elle serait respectée de tous et protégée par ses descendants. Les rajahs, qui prétendent tous tirer leur origine de Râma, incarnation de Vichnou, se

croient obligés de tenir la promesse de leur divin ancêtre. »

Telle est la légende des bayadères. Elle fait comprendre la faveur dont jouissent les *nautchniy*. C'est encore à M. Rousselet que nous allons emprunter la description d'une de leurs danses.

« Dans une petite cour formant le fond de la salle, les bayadères au teint pâle, aux grands yeux noirs, couvertes de diamants et d'étoffes précieuses, étaient accroupies près de leurs musiciens, attendant le signal de la danse. » Le prince fait un geste. « Alors les danseuses se levèrent, et déployant leurs écharpes, secouant leurs jupes plissées, firent vibrer les bracelets de grelots attachés à leurs chevilles et qui servent à marquer le pas. Après un chœur préliminaire accompagné de violes et de tamtams, elles formèrent un demi-cercle et l'une d'elles s'avança jusqu'à nous. Les bras arrondis, le voile flottant, elle tournait doucement sur elle-même avec un léger frémissement du corps, qui faisait résonner ses grelots; la musique douce et langoureuse semblait la bercer, ses yeux étaient à demi fermés. Elles se succédèrent ainsi à tour de rôle, l'une simulant un charmeur de serpents ou un lutteur, l'autre tourbillonnant avec rapidité; une autre, parée d'une gracieuse toque brodée de perles, suivait la musique avec un coquet mouvement de corps tout particulier. Elles finirent par une ronde animée accompagnée de chants et de battements de mains...

« Dans tout cela rien de cette grossière immoralité que l'on s'attend communément à trouver dans la danse des bayadères; le maintien des danseuses est toujours

modeste, avec une pointe de coquetterie, et leur costume est plus strict que celui des femmes ordinaires. Il ne faut pas non plus chercher là une danse dans toute l'acception du terme : des poses, des attitudes, des chants, voilà ce qui constitue le *nautch* officiel des Hindous. Je dis officiel, parce que j'eus depuis l'occasion



FIG. 30. — BAYADÈRES.

(Statuettes en bronze rapportées du Népal.)

de voir des danses d'un tout autre caractère auxquelles les étrangers sont rarement admis : celles-là sont de vrais ballets, un peu comme ceux de nos opéras, mais tout pleins du caractère ardent de l'Orient. »

On est loin, en effet, de ces danses malsaines dont se régale la curiosité des voyageurs et des touristes dans

les grandes villes maritimes de cet Orient ensorceleur. Rappelons que ces exercices auxquels se livrent, dans les bouges, de malheureuses filles sans éducation, sont d'affreuses parodies n'ayant de la danse que le nom.

Pendant les fêtes du Holi, les bayadères ont des danses spéciales, mais rarement les étrangers sont admis à ces sortes de spectacles, et l'on doit se défier, en général, de l'imagination par trop exubérante des voyageurs.

Il faut avoir assisté aux danses des bayadères dans l'Inde pour se rendre un compte exact de leur cachet de mystérieuse poésie, soit sous les vérandas de marbre incrusté de pierres précieuses, tendues de draperies merveilleuses, ornées de glaces qui réfléchissent les scintillements des lumières, et les chatoiements des étoffes soyeuses, ou bien encore dans les jardins des rajahs, le soir, aux flambeaux. « Les grands arbres dont les rafales de feu viennent sonder les profondeurs forment un décor qu'envierait l'Académie de musique », le seul qui convienne « à ces danses au rythme antique, à ces danseuses bronzées, resplendissantes de joyaux ».

Le nom de *bayadères* par lequel on désigne communément les *devadassi*, est d'origine portugaise. *Bailadeira* signifie danseuse, et ce mot, employé dans les importantes colonies du Portugal, continue en Europe à qualifier les *nautchniy* de l'Inde; il est même plus répandu que le véritable nom des chorégraphies et des ballerines sacrées ou profanes (fig. 30).

Bien des auteurs ont parlé des danses de l'Inde. Mentionnons celles de Ceylan qui ont les mêmes caractères, mais sont exécutées par des hommes aux costumes bizarres (fig. 31). Nous renvoyons les lecteurs curieux de

les étudier moins succinctement à la *Promenade autour du monde* d'Arago, au *Voyage au pays des Bayadères* de L. Jacolliot, en les engageant, principalement pour ce dernier, à faire la part de l'imagination toujours trop prompte à enjoliver les choses.



FIG. 31. — DANSEURS CYNGALAIS.

(D'après une photographie prise à Ceylan en 1886.)

La musique pure n'existe pas au Japon, dans les religions que le mystique Fousi-Yama couvre de son ombre hiératique. Elle sert d'accompagnement aux jeux et aux danses qui sont considérés comme obligatoires dans certains festins. Entre chaque service, les danseuses se lèvent, généralement deux à la fois, et tandis que les

musiciennes chantent en s'accompagnant sur leurs instruments, les *gueshas* en des gestes gracieux miment la chanson (fig. 32). Quelquefois, mais très rarement, elles mêlent leurs voix à celles des chanteuses : alors elles récitent une espèce de mélopée aiguë et criarde.



FIG. 32. — DANSEUSES JAPONAISES.

(D'après une photographie prise à Kioto en 1886.)

Plus tard, quand les têtes se sont échauffées sous l'influence du *saki* (eau-de-vie de riz), on passe aux danses de caractère.

C'est d'abord la *danse des papillons*. Au rythme berceur et fuyant de la musique, une danseuse s'avance. Elle a en main son éventail; de l'autre elle tient un morceau de papier léger. D'un geste charmant l'éventail

est ouvert; il remue, il se balance au mouvement caressant de la mélopée, et le blanc lépidoptère voltige, conduit et soutenu par l'air que dirige un poignet agile. Il volète, se pose sur un kakimono, sur une coupe, sur une fleur, et vient, frivole et imprudent, se brûler les ailes à la flamme d'une bougie de cire.

Parfois, c'est la *danse du Thé de Tokio*, thé célèbre par son goût désagréable. Au nombre de cinq ou six, les *gueshas*, en une pantomime gracieuse, font bouillir l'eau, préparent la liqueur jaunâtre, la goûtent... Alors, c'est à qui, parmi ces frais et charmants visages, fera la grimace la plus horrible.

C'est encore la *danse de la pluie*, très amusante et très réaliste. On est au magnifique jardin d'Uyeno : les danseuses se promènent, se font des compliments réciproques sur la richesse de leurs atours. Mais le temps se gâte : la tempête gronde. Les *mousmés* étendent la main : c'est la pluie qui tombe. Les ombrelles s'ouvrent alors, et chaque danseuse, pour ne pas être mouillée, se retrousse le plus haut possible, en s'enfuyant avec des mines comiques. Cela n'offusque pas la pudeur des spectateurs qui rient à gorge déployée : du reste la scène se voit à chaque instant dans les rues les jours de pluie.

Citons enfin la danse grotesque du *lion de Corée* exécutée par des hommes vêtus d'un costume étrange et portant un masque hideux.

D'un tout autre caractère sont les danses chinoises dont l'usage tend de plus en plus à se perdre, depuis que le palais impérial, adoptant les modes et coutumes européennes, donne des fêtes à l'instar de Paris, de Londres

ou de Berlin, et dans lesquelles la valse commence à prendre la première place. Quant aux danses populaires, les voyageurs dans leurs relations n'en parlent pas. Il



FIG. 33. — DANSEUR DU CAMBODGE, PAR HOKOUSAÏ.
(Grand netzké de la collection de M. L. Gonse.)

semble que le goût du théâtre, très répandu chez les Chinois, ait remplacé celui de la danse. Pourtant, l'art chorégraphique fut très en honneur en Chine.

L'empereur Kan-ghi, qui passe pour le rénovateur de la danse, chargea son premier ministre, le savant Ly-Koang-Ti, de faire des recherches à ce sujet. Celui-ci retrouva un ancien traité, qui fut traduit par le P. Amyot, et dont Campan, dans son *Dictionnaire*, donne d'intéressants extraits. Grâce à l'empereur Kan-ghi, la danse occupa une grande place dans les divertissements du palais, à cause de l'influence morale qu'on lui attribuait. Deux mandarins avaient ordre de l'apprendre à la jeune noblesse.

Nous avons déjà parlé des grandes danses dans le chapitre qui traite des chorégraphies religieuses. Quelques mots suffiront pour les petites danses ou danses profanes que l'on commençait à apprendre à l'âge de treize ans. Les grandes danses exécutées dans les sacrifices religieux n'étaient enseignées qu'à partir de la vingtième année.

Les principales petites danses comprenaient : la danse du *Drapeau* (Fou-Ou), des *Plumes blanches* (Yu-Ou), du *Phénix* (Hoang), de la *Queue de Bœuf* (Mao-Ou), du *Dard* (Kan-Ou), de l'*Homme libre* (Gen-Ou). Cette dernière avait ceci de particulier, que, contrairement aux autres danses qui étaient exécutées avec les accessoires dont elles empruntent le nom, le danseur ne tenait aucun objet; cela lui conservait la liberté des mouvements.

Les princes chinois continuèrent longtemps à favoriser la danse, principalement l'empereur Tcheou qui inventa, dit-on, l'*Hoang-Ou* ou danse du Phénix, pour célébrer la conquête qu'il avait faite du Céleste Empire. Ces anciennes danses chinoises étaient de véritables pan-



FIG. 34. — DELACROIX. — UNE NOCE JUIVE AU MAROC.
(Musée du Louvre.)

tomimes, très courtes et très simples. Du reste, ainsi que le fait remarquer le P. Amyot « le mot *Ou* signifie plutôt attitudes méthodiques du corps que saltation ». La danse ne pouvait avoir beaucoup de chance de succès dans un pays où les femmes, pour faire leur cour à une des souveraines, avaient pris l'habitude de se mutiler les pieds. Exécutées par des hommes, ces danses ne devaient donc pas tarder à tomber en désuétude.

L'emprisonnement volontaire que subissent les femmes musulmanes dans les harems est une des raisons pour lesquelles la danse n'est pas aussi répandue qu'on le pourrait croire dans les grands centres arabes, maures et turcs. La danse est l'apanage d'une catégorie spéciale de femmes qui présentent une certaine analogie avec les bayadères de l'Inde et que l'on appelle *almées* (du mot arabe *Almet*, savant), car ces danseuses ne doivent rien ignorer de la science multiple de la poésie, du chant et de la danse. Les almées sont d'origine très ancienne : leur pays natal est l'Égypte, le berceau des antiques civilisations. Quoique bien déchues de leurs splendeurs premières, elles gardent les secrets des antiques saltations. Ces traditions, que la poudre du désert, soulevée par le temps, recouvre chaque jour d'une couche plus épaisse, les almées semblent les avoir conservées, et rien n'empêche de supposer que leurs pas et leurs attitudes ne soient une réminiscence des servantes d'Apis, des prêtresses d'Isis, des esclaves des Pharaons que nous montrent les peintures des hypogées. Laissons Mme Jean Darcy, l'auteur du *Voyage de la princesse Louli*, et

qui a longtemps habité l'Égypte, en donner une description aussi chastement exacte que possible : « Sur un tapis éclatant se dresse une belle almée, vêtue d'un corselet sans manche, émaillé comme le fourreau d'un poignard, sorte d'armure éblouissante qui enferme sa gorge brune. Une simple chemise étoilée mouchète de points brillants sa nudité absolue; un mouchoir de drap d'or, roulé d'une façon étrange, cache entièrement ses cheveux et s'appuie comme une tiare assyrienne sur l'arc relevé de ses sourcils très noirs. Ses pieds ne bougent point, le torse seul semble vibrer au rythme aigu de la flûte et d'une paire de cimbales. Ses bras souples et caressants appellent un être imaginaire qui s'enfuit toujours; elle le poursuit comme une abeille légère, comme une Psyché curieuse, comme une âme vagabonde prête à s'envoler. »



FIG. 35. — DANSE DU VOILE.

(D'après une photographie.)

En Algérie, nous retrouvons dans la tribu des Ouled-Naïls de Biskra une danse moins raffinée que celle des almées, qui, tout en la rappelant de loin, présente cependant un caractère particulier de grossièreté. C'est la fameuse *danse du ventre,* que chacun a pu voir à Paris pendant les dernières expositions.

Les almées et les Ouled-Naïls exécutent aussi les danses *du voile* (fig. 35), *des écharpes, des mouchoirs, du sabre* qui ne sont que des attitudes indolentes prises avec ces différents accessoires.

Les danses océaniennes sont plus gracieuses, véritables ballets aux mouvements onduleux, pleins de charme et de souplesse, aux attitudes pittoresques, aux poses voluptueuses. Telles sont la *Heiva* de Taïti, la *Houra* d'Hawaï, la *Tonga,* la *Oula* des archipels polynésiens. Les hommes ont aussi leur danse : l'*Héa* réservée aux personnages de marque et aux chefs de tribus, la *Loulouk* plus grossière.

De nombreuses descriptions ont été laissées de ces danses par les grands voyageurs ; les citer toutes est impossible, car elles sont, en résumé, une série d'attitudes par lesquelles la danseuse cherche à mettre en valeur la grâce de ses mouvements ou encore la lascivité de ses gestes. D'autres sont de véritables pantomimes, légendes religieuses ou profanes dont la tradition se conserve ainsi chez les peuples naïfs et de psychologie peu compliquée. Chose assez particulière à remarquer, jamais les hommes et les femmes ne dansent ensemble. Quand dans les cérémonies la même danse doit être exécutée par toute la tribu, les sexes séparés

s'y livrent successivement. Les femmes se font remarquer par leur grâce, les hommes cherchent, au contraire, la difficulté des attitudes, la rapidité des mouvements, la souplesse des bonds, l'adresse des sauts. C'est la classique opposition de la force et de la grâce selon certaines règles esthétiques qui ne sont pas dénuées de beauté et que l'on retrouve chez toutes les races primitives.

OUVRAGES CONSULTÉS

A. Baron, *Lettres et entretiens sur la danse ancienne et moderne, religieuse, civile et théâtrale*. Paris, Dondey-Dupré, 1825.

J. Arago, *Promenades autour du monde*. Paris, 1822. — *Voyage autour du monde*. Paris, 1838-1840.

L. Jacolliot, *Voyage au pays des Bayadères*.

Campan, *Dictionnaire de la Danse*. Paris, Servière, 1802.

Mme J. Darcy, *le Voyage de la princesse Louli*.

CHAPITRE II

LES DANSES NATIONALES

> « Quel est le peuple barbare où chacun ne frémit pas en écoutant les airs de danse nationale ? » THOMAS YRIARTE.

Si la danse, à son origine, s'est montrée l'expression de la prière, le geste de l'adoration collective et surtout le témoignage de la joie que faisait ressentir l'apaisement des dieux et des forces supérieures, elle ne devait pas tarder à devenir la manifestation de l'allégresse humaine; et à mesure que les peuples se propageaient sur le globe, que les nations se fondaient, cette joie qu'une civilisation, victorieuse des transes de la barbarie, devait augmenter par ses bienfaits, continuait à s'exprimer par les gestes qui avaient servi à préciser les félicités premières; le fait, que nous avons vu se produire dans l'antiquité se répétera dans les temps plus modernes. Depuis de longs siècles les peuples se sont transformés, et leur métamorphisme (si l'on peut employer cette comparaison géologique) ne s'accomplit plus que d'une

façon très lente. Ils ont leur caractère propre, leur cachet particulier: leur danse doit évidemment s'en ressentir. Il va donc maintenant être temps de passer en revue les danses nationales des différents peuples.

Les danses nationales européennes sont venues pour la plupart de l'Orient par la Grèce et par l'Italie. Plus tard on en retrouve le type spécial dans les pays qui ont subi l'influence de la civilisation arabe, lors des grandes conquêtes en Espagne et en Provence. Les danses de l'Europe orientale se ressentent du voisinage des peuples de l'Asie, tout en gardant le cachet de la race aryenne : car l'évolution est lente à se produire. L'influence du climat et du milieu a pu leur faire subir des transformations locales : les danses des races anglo-saxonnes ne ressemblent pas à celles des races saxonnes pures. Dans le Nouveau Monde elles portent les marques de cette influence du milieu et du climat. La ressemblance des latitudes n'a pas eu d'action sur les peuples des États-Unis; au Brésil, au Pérou, au Mexique, au contraire, elles ont pris ce caractère plus mollement voluptueux qui fait reconnaître les créoles.

Aujourd'hui la facilité des communications tend à faire oublier les danses populaires et nationales. On les abandonne pour les grandes danses mondaines et internationales qui, du reste, dérivent des premières, et dans un certain temps, plus rapproché peut-être qu'on ne le pense, elles auront complètement disparu.

Les danses populaires françaises remontent à l'origine de la race. Nul doute que les premiers colons grecs, et plus tard les armées romaines n'aient apporté en

Gaule les saltations de leur pays qui se sont fondues avec les danses religieuses, en une lente transformation. La danse des Brandons, exécutée autour des feux de la Saint-Jean, ressemble tellement aux Palilies étrusques qu'il est difficile de rechercher ailleurs leur origine. Quoi qu'il en soit, les danses populaires étaient pratiquées dès le commencement du moyen âge. En 554, Childebert I[er] défend, par ordonnance royale, de danser les jours de fêtes et dimanches. Froissart, dans la description qu'il laisse des fêtes données en l'honneur des noces d'Isabeau de Bavière avec Charles VI (1385), dit qu'il y eut, entre autres divertissements, une machine en forme de tigre qui vomissait du feu, et qui était portée par six Béarnais qui « exécutaient une danse de leur pays, laquelle fut jugée moult plaisante ». Avec les danses béarnaises qui rappellent les Bails Catalans, la *Farandole*, originaire de Provence, est certainement une des plus anciennes : sa longue chaîne, qui se déroule en formant des ronds et des spirales, n'est qu'une transformation de la danse de la Grue inventée par Thésée et apportée, sans doute, par les Phocéens. Les autres danses provençales, vives et voluptueuses comme celles de Catalogne, portent la marque indélébile du passage des Maures. Les *Branles*, en faveur à la cour de Henri III, ont été empruntés aux différentes contrées. Ils dérivent des rondes, saltations primitives, évolutions circulaires qui rappellent, à n'en pas douter, les danses astronomiques. La *Boulangère*, en usage actuellement encore dans les quadrilles, est une danse populaire ancienne qui vient des anciens branles. Le *Trihory* de Bretagne était une sorte de branle en usage dans cette région. La

Tresche, dont il est question dans le *Jeu de Robin et de Marion* est encore une danse populaire tombée depuis dans l'oubli. Le *Menuet* fut, à l'origine, une danse villageoise du Poitou admise à la cour, ainsi que la rustique



FIG. 36. — LA BOURRÉE.
(Communiqué par le Guide-album *le Cantal illustré.*)

Gavotte de Bretagne et qui, en même temps qu'elle, passe au théâtre : tous les deux viennent de l'agreste *Villanelle*. Les bouffonnes *Momeries* dansées pendant les mascarades du Carnaval, et dont l'usage s'oublie à partir du XVIe siècle, étaient d'origine populaire. Une des rares danses nationales françaises qui soient restées à la mode, avec la Farandole, est la *Bourrée* (fig. 36) origi-

naire d'Auvergne et dansée aussi dans le Bourbonnais et l'Anjou. Elle fleurit encore dans les bals-musettes dont le sol retentit sous le choc vigoureux des sabots et des larges bottes. Elle eut son heure de vogue dans les ballets théâtraux du XVIIIe siècle. De nos jours, on a essayé de l'acclimater dans les salons, où elle a quelquefois figuré avec la farandole dans de fantaisistes cotillons.

Aux anciennes danses populaires françaises, il convient de rattacher la *Gigue*, très en honneur dans la population maritime d'Angleterre. Mais si la gigue est rayée depuis plus d'un siècle de nos danses populaires, elle fait le bonheur du Royaume-Uni où elle se traduit par une succession accélérée de pas bizarres exécutés avec les talons heurtant rudement le plancher, tandis que les pointes se déplacent et se croisent avec une vertigineuse rapidité. Cette acrobatie, froide malgré sa vitesse, convient, en effet, au peuple dont les sentiments esthétiques sont très particuliers. Le *Horn-Pipe*, en usage aussi dans toute l'Angleterre, est la danse rapide et légère des Ecossais : il contraste avec les anciennes danses de l'Irlande, aujourd'hui disparues. Car l'héroïque Irlande est trop malheureuse; il y a longtemps qu'elle n'a plus le cœur à la danse.

L'Autriche a la *Tamascha*, originaire de Mingrélie, et le *Kolo* des Bosniaques. La danse la plus caractéristique de ce pays est la *Czardas* de Hongrie aux mouvements tantôt voluptueux, tantôt endiablés. La danse Valaque rappelle peut-être celle des anciens Daces : elle est analogue aux danses du Pressoir.

La reine de la danse, c'est l'Espagne. Aucun pays



Cliché J. Laurent, Madrid.

FIG. 37. — BECQUER. — DANSE DE PAYSANS DE LA PROVINCE D'AVILA.

(Musée de Madrid.)

ne possède une plus grande variété de pas, un plus grand nombre de saltations. Quelques-unes sont d'origine très ancienne comme les danses gaditanes dont parlent les poètes latins. Le chanoine Salazar (xviie siècle) dit que les danses andalouses de son temps étaient les mêmes que celles de l'antiquité. D'autres ont subi l'influence de la conquête mauresque. La plus caractéristique est le *Fandango,* danse à deux, dont l'entrain dégénère parfois en licence. Interdit à diverses reprises par les Conciles, le *Fandango* est devenu plus décent sinon plus chaste; il reste une des danses gracieuses de l'Espagne.

Le *Boléro,* aussi d'origine mauresque, est plus calme que le Fandango : il donne naissance aux *Séguédilles, Manchegas, Toledas,* portant le nom des provinces où elles sont le plus en faveur. La *Cachucha* au motif si populaire, la *Guracha* qui vient d'un mot arabe qui signifie gaieté, le *Zapatéado,* aussi d'origine mauresque, contraste avec le *Zorongo* et le *Tripili,* danses favorites des gitanes. Le *Bail,* qui rappelle la Farandole et résume à lui seul presque toutes les danses catalanes, est à la fois vif, léger et impétueux; il demande de la part du cavalier beaucoup d'agilité, de force et d'adresse, de la part de la danseuse une souplesse incroyable, un charme exquis et délicieux.

La *Rondeña,* la *Malagueña,* la *Jota Aragonesa, El Ollé,* le *Jaleo,* l'impétueux *Vito,* la vive *Tonadilla,* le *Muneira* de Galice, caractérisées par l'*Espardangeta,* le type des pas espagnols consistant en un battement très rapide du talon contre le cou-de-pied, sont accompagnées par des batteries particulières de castagnettes



Cliché Sommer, Naples.

FIG. 38. — LA TARENTELLE.

(D'après une photographie.)

coupées et mêlées de parties chantées dont les mélodies ont, par leur structure, un certain point de ressemblance les unes avec les autres. La plupart de ces danses sont un mouvement très caractéristique des hanches et des reins qui rappelle leur origine orientale. Mais plus encore que les danses des almées, pleines d'une volupté molle et languide, les divers Boléros et Fandangos ont quelque chose d'endiablé, d'une grâce excitante et d'une énervante souplesse, éloquent appel aux sens exaspérés.

Les Espagnols ne laissent pas aux femmes le monopole de la danse : les hommes y jouent un rôle actif, comme dans la comédie amoureuse du Fandango, comme dans la *Camada rondeña* où le cavalier enlève sa danseuse à la force des poignets. Ils ont encore la *Contrapas* exécutée par des hommes seuls, ainsi que les danses de la Tarasque qui leur sont communes avec les Provençaux.

L'Italie possède aussi ses danses populaires très caractéristiques: la *Tarentelle* napolitaine (fig. 38), gracieuse et vive, ainsi nommée, dit Mme de Staël dans *Corinne ou l'Italie*, parce que l'abondante transpiration que procurait ses mouvements rapides guérissait les piqûres mortelles de la tarentule, par l'élimination du venin[1], la *Saltarelle* romaine, danse favorite des vignerons de Campanie, la *Forlane* des gondoliers vénitiens, la *Sicilienne*, la *Volte*, la *Trévisane*, la *Trescone*, sortes de valses tournées rapidement, et la *Montférine* qui rappelle les bourrées du Poitou.

1. Ce fait est aussi rapporté par Pline.

La Grèce a conservé certaines danses populaires qui doivent tenir des antiques saltations : l'*Arnaoute* que Compan, dans son *Dictionnaire,* compare à une sorte de pyrrhique, l'*Angrismène,* danse pantomime, la *Candiote,* vestige de la danse de la Grue, celle que Thésée inventa en mémoire de sa sortie du Labyrinthe de Crète, la danse du Printemps ou de Mai, et la *Tratta,* dont M. M. Emmanuel donne la description suivante : « La *Tratta* est la danse de la Grèce contemporaine. Elle est exécutée par des femmes qui se tiennent par la main suivant une formule spéciale. Chacune d'elles, au lieu de donner la main à sa voisine immédiate, la tend à bout de bras aux deux danseuses dont elle est séparée de chaque côté par une intermédiaire. Il se forme ainsi une chaîne à mailles entrecroisées. L'allure de la danse consiste en balancements de toute la chaîne produits par l'alternance de pas en avant et de pas en arrière, ordinairement cinq pas en avant et trois pas en arrière exécutés *obliquement*[1]. »

La danse russe est lourde et cela tient probablement au costume, à l'épaisseur des fourrures, ainsi qu'aux fortes bottes dont les danseurs sont chaussés. Les danses villageoises étaient autrefois très libres : la civilisation en a fait aujourd'hui disparaître la licence. Les principales sont la *Korovod* et la *Trépak,* dansées, la première par des jeunes filles se tenant les mains, la seconde par des jeunes gens se faisant vis-à-vis, et la *Kanaïka,* sorte de valse aux balancements gracieux (fig. 39). Les danses populaires russes sont, à proprement parler, d'origine kosake :

1. M. Emmanuel, *la Danse grecque antique.*

c'est la *Kastachock* qui tient le milieu entre la Mazurka polonaise et la Czardas hongroise, l'*Hoppak*, exécutée



FIG. 39. — LA KANAÏKA, DANSE RUSSE ANCIENNE.

par un danseur accroupi lançant alternativement les jambes devant lui et parallèlement au sol, danse peut-être d'origine scythe ou thrace et dont on retrouve un

exemple dans la danse du *Komos* des satyres grecs.

La Pologne a la *Polonaise* solennelle et majestueuse, la *Mazurka* précédée et terminée par le *Holubiek*, tour sur place exécuté par le pied droit, les *Rédowas* et les *Varsovianas*.

Citons encore l'*Aelperkiln*, populaire dans les mon-



FIG. 40. — L'HOPPAK, DANSE POPULAIRE KOSAKE.

tagnes de la Suisse[1] et nous aurons fini avec les danses nationales de l'Europe.

Arrivons dans l'Amérique du Sud. Nous trouvons d'abord la *Bandeca*, en faveur dans le Vénézuela, la voluptueuse *Chica*, venue de l'Afrique par les Antilles

1. Fertrault, *Histoire anecdotique et pittoresque de la Danse.*

et que l'on prétend à tort avoir donné naissance au Fandango et à la *Chacone*, à cause de la similitude du nom. Il est plus vraisemblable de croire, au contraire, que la Chica est devenue, avec l'occupation espagnole, une transformation grossière du Fandango qui porte bien la marque des mœurs mauresques. Moreau de Saint-Méry, dans ses *Souvenirs sur les danses américaines,* parle de l'extrême licence de la Chica.

Dans cette catégorie de danses peut se ranger le *Kalenda* aux gestes lascifs, et qui, au dire de Compan, « choquent les yeux même les moins pudiques ». Quelques-unes de ces danses sont peut-être les derniers vestiges de la chorégraphie des races aujourd'hui anéanties et des tribus sauvages. Ces peuples primitifs, étant foncièrement imitateurs, ont pu aussi emprunter, en les défigurant, quelques pas de la danse des Espagnols.

Du reste, ces tribus nomades pratiquaient différentes sortes de saltations. « La danse chez les sauvages, dit Chateaubriand, se mêle à toutes les actions de la vie... On danse pour les mariages, pour recevoir un hôte, pour fumer un kalumet, pour la naissance d'un enfant et surtout pour les morts. » La remarque faite par le célèbre littérateur peut s'appliquer aux peuplades disséminées dans les îles du Pacifique.

Les voyageurs l'ont, du reste, observé dans leurs relations. Bornons-nous donc à citer ici les principales : Les danses de la *Découverte,* lorsqu'on surprend les ennemis, du *Kalumet,* lorsqu'on raconte les victoires, et qui, malgré leur apparence guerrière, doivent être placées parmi les danses nationales, car elles servent admirablement à caractériser en temps de paix les instincts

belliqueux de ces tribus ; la danse du *Feu*, exécutée autour des brasiers et se terminant par des acrobaties faites avec des tisons enflammés, etc.

Le côté véritablement artistique de ces sortes de danses n'est pas nettement défini. On y sent une civilisation très embryonnaire, à peine dégagée de la barbarie native. Tantôt ces saltations sont brutales, échevelées, presque démentes et sans aucun souci d'un rythme et d'une cadence que rien ne peut préciser; tantôt elles sont lentes et semblent différer à peine de la marche. Chez d'autres peuplades plus raffinées, la danse revêt la forme d'une pantomime suivie; elle raconte une légende ou explique une coutume ancienne. Elles sont rarement indécentes.

Le caractère de chaque peuple se retrouve, on le voit, dans ses danses nationales. Sans aucun doute, le philosophe verrait, sur ce sujet, d'intéressants parallèles à établir; mais notre devoir d'historiographe, beaucoup plus restreint, doit se borner à énumérer ces danses, suffisamment connues pour la plupart et non à les décrire dans tous leurs détails. C'est pour cette raison que nous avons tenu à rester dans les limites, forcément un peu étroites, du cadre qui nous était tracé.

OUVRAGES CONSULTÉS

G. Vuillier, *la Danse à travers les âges.*

R. Charbonnel, *la Danse.*

Fertrault, *Histoire anecdotique et pittoresque de la Danse.* Paris, Aubry, 1854.

M. de Rienzi, *l'Océanie.* Paris, Didot, 1837.

Moreau de Saint-Méry, *de la Danse.* Parme, 1803.

Chateaubriand, *Génie du Christianisme.*

Cook, *Voyage dans l'hémisphère boréal et austral.* Lausanne, 1796.

CHAPITRE III

LA DANSE AU MOYEN AGE — LES BASSES DANSES

> « La danse ou saltation est un art plaisant et profitable qui rend et conserve la santé, convenable aux jeunes, agréable aux vieux et bienséant à tous, pourvu qu'on en use modestement en temps et lieu et sans affectation vicieuse. »
>
> THOINOT-ARBEAU, *Orchésographie*.

Malgré les terreurs qui l'assaillaient, les fléaux qui le décimaient, les guerres, les luttes sanglantes qui le torturaient, le moyen âge, époque de souffrances et de craintes effroyables, ne négligea pas la danse; on pourrait même dire qu'elle lui fit mépriser un moment les affres de la peur : car, à côté des danses religieuses dont il a été question précédemment[1] et qui s'exécutaient dans les églises et les cloîtres, à côté du défi jeté à la religion par les danses impies et démoniaques du sabbat, l'humanité, cherchant l'oubli de ses misères dans

1. Première partie, chapitre IV, page 40.

l'excitation passagère de ses sens énervés, dansait dans le palais voisin du monastère, aussi bien que sur les places publiques où les cathédrales s'élevaient. Et cette exaspération du geste n'était-elle pas en son lieu parmi tant de gestes héroïques? Le paysan du village, comme le seigneur du château féodal, avait besoin de cette ivresse pour ne point voir sa faiblesse; car dans le bouleversement universel des choses, personne, même le prince le plus grand, n'osait avouer en s'endormant le soir, que le lendemain, au réveil, il ne pourrait trouver plus puissant que lui. Or, la force de l'un, à cette époque, se traduisait par l'asservissement de l'autre.

Qu'étaient ces danses au milieu desquelles le moyen âge se convulsait? Leurs formes en restent confuses, et les historiens ont oublié souvent de les décrire: ils se sont bornés à constater simplement ce fait, à savoir que les peuples dansaient.

On a vu plus haut que la danse religieuse des chrétiens dérivait des danses sacrées de l'antiquité. La danse profane, au moyen âge, provient à son tour des danses plastiques anciennes, augmentées de l'apport que les incursions des peuples barbares laissaient parmi les ruines de l'ancien monde où s'élevait un monde nouveau, croissant mécaniquement au milieu des troubles les plus affreux.

La conception de l'Europe moderne avait été longue et pénible. Prenons, par exemple, la France, où les races les plus diverses s'amalgamaient dans un travail latent. Michelet a merveilleusement expliqué cette formation artistique: « Toutes les poésies du monde, dit-il, ont coulé chez nous en ruisseaux, en torrents.



FIG. 41. — DANSE ALLEMANDE.

(D'après un manuscrit du XIIIe siècle.)

Tandis que les collines de Galles et de Bretagne distillaient les traditions celtiques comme la pluie murmu-

rante sur les chênes verts de nos Ardennes, la cataracte du roman carolingien tombait des Pyrénées. Il n'est pas jusqu'aux monts de la Souabe et de l'Alsace qui ne nous aient versé par l'Ostrasie un flot des Niebelungen. La poésie érudite d'Alexandrie et de Troie débordait, malgré les Alpes, du vieux monde classique. Et cependant du lointain Orient, ouvert par les Croisades, coulaient vers nous en fable, en conte, en parabole les fleuves retrouvés du Paradis. »

Tous les peuples connus avaient donc contribué à l'éclosion de notre existence artistique. Le même phénomène s'est reproduit chez les nations voisines. L'histoire va nous donner dans toute leur brutalité les faits qu'elle a consignés dans les récits des chroniqueurs.

Jusqu'aux Croisades on ne connaît que des exemples de danses sacrées. Le peuple dansait seulement dans les grandes fêtes religieuses, à l'occasion des cérémonies solennelles du culte. Les récits des Croisades nous apprennent que le camp des chrétiens, à Acre, était devenu une grande ville fréquentée par les marchands des deux religions : « Ils se voient volontiers, dansent ensemble, et les ménestrels chrétiens associent leurs voix aux sons des instruments arabes[1]. »

Nous savions déjà par les prophéties de Merlin que les jeunes filles d'Angleterre dansaient au son de la lyre. La Flandre célébrait ses réjouissances populaires par des fêtes « où des hommes au teint hâlé et des femmes aux carnations opulentes dansaient lourdement en une gaieté parfois grossière ».

1. Michelet, *Histoire de France.*

L'influence musulmane ne se faisait pas sentir seulement en Palestine. Plus tard, « le Midi se révèle au Nord avec son élégance et sa légèreté moqueuse, ses danses et costumes mauresques, ses figures sarrazines », répandant le goût des fêtes et des réjouissances. Tous les princes cependant ne s'adonnent pas à ce genre de distractions, et tandis que, d'après Villani, Charles d'Anjou ne prit jamais de plaisir aux mimes et aux troubadours, le premier dauphin, fils de Charles VI, « chantait, dansait et ballait la nuit comme le jour, ce que lui reprochaient tant les bouchers et cela, l'année des Cabochiens, pendant qu'on lui massacrait ses amis. Il se tua lui aussi à force de chanter et de danser ». Ce prince avait d'ailleurs de qui tenir. Lors du séjour du roi Charles VI chez le pape, à Avignon, il y eut de grandes fêtes et des bals et les seigneurs de la suite royale s'en donnaient à cœur joie : « Quoiqu'ils fussent logés de lez le pape et les cardinaux, si ne pouvaient-ils tenir... que toutes nuits ne fussent en danses, en caroles, et en esbattement avec les dames et les demoiselles d'Avignon[1]. »

Le 13 juin 1392, jour et fête du Saint-Sacrement, les gens de Pierre de Craon tentèrent d'assassiner Clisson au sortir d'un grand gala qui eut lieu en l'hôtel Saint-Paul et qui se composa de joutes, de soupers et de danses après minuit. « Les noces des veuves étaient des charivaris, des fêtes folles où l'on disait et faisait tout[2]. » Dans un de ces bals, donné à l'occasion du mariage

1. Froissart, *Chroniques*.
2. Michelet, *op. cit.*

d'une dame d'honneur d'Isabeau de Bavière, faillit périr le roi Charles VI.

C'est de la première partie du règne de ce prince que datent ces sortes de fêtes. Déjà, dans leurs sermons, les moines les attaquaient et les blâmaient vigoureusement; l'Église élevait la voix contre ces orgies, et un moine augustin osait dire, en présence de la reine Isabeau, que la cour était le domicile de dame Vénus. A la même époque naît le goût des danses, des mystères « pieusement burlesques, des farces de la Bazoche »,



FIG. 42. — DANSE AU TEMPS DU ROI CHARLES VII.

(Tirée du roman de Girard de Nevers et de la belle Euriante. Manuscrit français vers 1440. — Bibliothèque nationale.)

ainsi que l'organisation du corps des ménétriers. « Cette corporation, tout à fait nécessaire, sans doute, dans une si joyeuse époque, était devenue importante et respectable. Les traités de paix se criaient dans les rues à grand renfort de violons, et il ne se passait guère six mois qu'il n'y eût une paix criée et chantée. » Michelet aurait pu ajouter « et dansée », car c'était l'ère des réjouissances. « Les fols, patentés par les villes, jouaient, chantaient et ballaient, quand on proclamait un traité de paix ou qu'on faisait quelque autre acte public. »

Ces fêtes continuèrent malgré les guerres, les pestes et autres calamités (fig. 42).

Mais ce n'était pas uniquement la France qui avait le privilège des bals. La danse était favorisée par Soliman, sultan de Constantinople, et par son vizir Ibrahim, « deux hommes pacifiques et faits pour les arts de la paix », qui répandaient en Europe l'influence byzantine. Les danses mauresques étaient déjà très florissantes en Espagne, et, lorsque les Maures furent chassés, « on ôta, aux malheureux qui restaient esclaves, leur langue et leurs danses nationales »; mais elles étaient déjà profondément entrées dans le sang espagnol, et l'on en retrouve des traces dans les fandangos et les cachuchas de Séville et de Grenade.

L'illustre maison de Bourgogne avec son faste et sa magnificence donna un essor considérable aux fêtes, principalement dans les provinces septentrionales. « Ces grandes fêtes flamandes de la maison de Bourgogne, dit Michelet, ne ressemblaient guère à nos froides solennités modernes. On ne savait pas encore ce que c'était que de

cacher les préparatifs, les moyens de jouissance pour ne montrer que les résultats. On montrait tout nature et



FIG. 43. — BAL DE COUR.

(D'après un tapis du XVIe siècle.)

art, et tout art mêlé, tout plaisir... Dans ces prodigieux galas les intervalles des services étaient remplis par d'étranges spectacles, représentations fictives mêlées de réalités... Alors commença un bal où dansèrent avec les

chevaliers douze Vertus en satin cramoisi : c'étaient les princesses elles-mêmes, les plus hautes dames. »

En Italie, les fêtes d'Alexandre VI étaient renouvelées des orgies d'Héliogabale, témoin celles qui furent célébrées aux noces de Lucrèce Borgia avec Alphonse de Ferrare. Le peuple italien, dans ses plaisirs, imitait les princes et les rois. « Après les supplices, on dansait sur les places publiques bien nettoyées de sang. »

La danse, on l'a vu, n'était donc pas l'apanage des grands de la terre, des seigneurs et des puissants. Le peuple, le paysan surtout, dansait, ainsi que le démontrent nos anciens poèmes ou romans en vers. « Les *Rondeaux, Ballettes, Estampies, Virelis* étaient de petites chansons destinées à accompagner la danse. L'estampie s'appliquait originairement, comme son nom l'indique, à une danse où l'on frappait du pied pour marquer le rythme[1] ». Ajoutons que le rondeau était un diminutif de la ronde.

Partout donc, au palais des rois, au château féodal, sur la place du hameau, on dansait au moyen âge : la diversité des termes employés par Thoinot-Arbeau pour définir la danse en indique clairement les différents caractères à cette époque.

« *Dancer*, nous apprend-il, *c'est-à-dire saulter, saultelotter, caroler, baler, tréper, trépiner, mouvoir et remuer les pieds, mains et corps de certaines cadances, mesures et mouvements, consistant en saultz, pliements de corps, divarications, claudications, ingé-*

1. Gaston Paris, *la Littérature française au moyen âge.*

niculations, élévations, jactations de pieds et aultres contenances[1]. »



FIG. 44. — BRANSLE GAY.
(Gravure extraite de *Il Ballarino*, de Fabritio Caroso, 1581. — Bibliothèque de l'Opéra.)

C'était, on le voit, d'excellents exercices gymnastiques. L'utilité de la danse a donc été observée de tout temps :

1. Thoinot-Arbeau, *Orchésographie.*

« La danse ou saltation, dit Thoinot-Arbeau, est un art plaisant et profitable qui rend et conserve la santé; convenable aux jeunes, agréable aux vieux et bien séant à tous, pourvu qu'on en use modestement en temps et lieux et sans affectation vicieuse. »

Aussi le moyen âge dansa, léguant aux siècles qui suivirent un grand nombre de danses dont l'origine se perd dans la nuit de l'antiquité. Les premiers auteurs qui ont écrit sur la danse, en ont fait, il y a longtemps, l'observation : « Il est vrai que nous pouvons comparer l'emmelie à nos pavanes et basses danses, dit l'auteur de l'*Orchésographie*; la cordace aux gaillardes, tordions, voltes, courantes, gavottes, bransles de Champaigne ou de Bourgoigne, bransles gays et bransles couppez; le siccinis aux bransles doubles et bransles simples, la pirrichie (Pyrrhique) à la danse que nous appelons bouffons ou matachins. »

« La cordace, dit Bonnet, répond à nos gaillardes, voltes, passe-pieds et gavottes. La cycinnis répond à nos danses entremêlées de gravité et de gaieté comme la bourrée, la duchesse, et nos bransles, et l'emmelie répond à nos danses graves et sérieuses comme la pavane, la courante, la sarabande qui expriment la noblesse de la danse. »

Ces danses antiques ont dû, néanmoins, subir des modifications dans la suite si leur point d'origine est unique. En tout cas, ces deux assertions évidemment empruntées l'une à l'autre renferment des erreurs, ainsi que le fait observer Mme Laure Fonta.

« L'emmelie, dit-elle, se composait sur la rythmopée et non sur la valeur du temps musical. La cordace con-

tenait des mouvements plus que libres, ce qui n'est pas le cas des charmantes gavottes; quant au sicinnis, nous le considérons bien autrement ingénieux et vif que les branles. »

Malgré ces quelques restrictions, on peut admettre que, dans le principe, ces danses du moyen âge, découlent des danses anciennes.

Ce fut seulement vers le milieu du xv[e] siècle que la danse commença à devenir un art d'agrément. Au xiii[e] siècle elle avait pourtant certaines règles, ainsi que l'on peut s'en rendre compte par le *Jeu de Robin et de Marion.* La bergère demande à son ami qui lui offre de la faire danser, s'il sait « bien aller du pied », accomplir « les tours de tête et de bras ainsi que le touret »? C'étaient fort probablement les pas et mouvements de la Treske (tresche), danse villageoise qui s'exécutait au son du tambour, de la musette, du bourdon, des cornets et du chant. Car on dansait les chansons ou seulement leur refrain : c'étaient les *vaduries,* les *reverdies* ou *raverdies,* sortes de chansons n'ayant pas le caractère épique et rentrant dans la catégorie des rotrouenges[1]. La danse de ces chansons était conduite par un meneur et une meneuse, ainsi qu'on l'apprend par le *Roman de la Rose* et le *Jeu de Robin et de Marion.*

Pourtant un certain nombre de danses en usage au xvi[e] siècle étaient déjà connues au moyen âge. Nous allons en dire quelques mots.

Une des plus anciennes fut la *Kàrole,* le prototype des basses danses et qui disparut au milieu du xv[e] siècle

1. La chanson de Richard Cœur de Lion était une *rotrouenge.*

pour faire place aux pavanes et à la passe-mezze. La karole était la danse noble des cours plénières (fig. 46).



FIG. 45. — LE MENUET.

(Gravure extraite de *Il Ballarino,* de Fabritio Caroso, 1581. — Bibliothèque de l'Opéra.)

En même temps florissaient les *bransles* ou rondes, danses populaires par excellence. Chaque province avait son branle, ainsi qu'on le verra plus loin. La tresche

était une sorte de branle « sauté légèrement avec des gestes enjoués[1] ».

D'après Thoinot-Arbeau, les branles étaient de quatre sortes : « bransles doubles, bransles simples, bransles gays, bransles de Bourgoigne ou de Champaigne ». Ces quatre sortes de branles étaient appropriées aux caractères des personnes qui peuvent se livrer à cet exercice : « Les anciens dansent gravement les bransles doubles ou simples, les jeunes mariés le bransle gay, et les plus jeunes dansent légèrement les bransles de Bourgoigne; et, néanmoins, ajoute le bon chanoine de Langres, tous ceux de la danse s'acquittent du tout comme ils peuvent, chacun selon son âge, ses dispositions et sa dextérité. »

Les branles, bien que comprenant des sauts, étaient des danses graves, et notre vieil auteur conseille de les danser posément.

Ces branles se subdivisaient en une foule d'autres. En voici la liste d'après l'*Orchésographie :* branles *du Haut-Barrois, du Camp, du Hénault, d'Avignon;* branle *du Poitou* qui ressemblait à une sabotière, et duquel sortit plus tard le menuet; branles *de Cassandre, de Pinagay, de la guerre, d'Aridan, de Charlotte;* branle *de Malte* (sorte de ballet en costume *à la turque*); branle *des lavandières,* où l'on imitait avec les mains le bruit du battoir des laveuses; branles *des pois, des hermites, du chandelier* ou *de la torche* dont parle Brantôme dans ses *Dames illustres,* et qui était très à la mode à la cour de Bourgogne; branles *des sabots*, *des*

1. Laure Fonta, *Notices sur les danses du XVI*e *siècle.*

chevaux; branles *de la moutarde, de la haye* (haie) *de l'Official,* qui rappelle les figures du cotillon, etc.



FIG. 46. — KAROLE.

(Gravure extraite de *Il Ballarino,* de Fabritio Caroso, 1581.
— Bibliothèque de l'Opéra.)

Tous ces branles dérivent du branle double, du branle simple et du branle de Bourgogne. Le branle de Champagne portait aussi le nom de *bransle couppé,*

c'est-à-dire composé de fragments des autres branles. Les poèmes du moyen âge (manuscrit de *Renault de Montauban*, les *Plaisirs des champs* de Gauchet[1]) parlent aussi du *bransle de la serviette.*

Précédemment, à propos des Karoles, nous avons parlé des basses danses. On appelait ainsi les danses que l'on exécutait sans sauter, pour les distinguer des *danses par en haut* qui comprenaient des sauts plus ou moins élevés : « Elles étaient, dit Arbeau, bien séantes aux personnes honnestes, principalement aux dames et aux demoiselles » (fig. 46).

Faisaient partie des basses danses : la *pavane*, les *branles* et les *courantes*. Leur vogue diminua pendant une cinquantaine d'années au XVIe siècle. Mais, selon le vœu d'Arbeau, les matrones sages et modestes les remirent en usage « comme étant une sorte de danse pleine d'honneur et de modestie ». Elles seront très florissantes au siècle suivant.

Il y avait deux sortes de basses danses : les unes communes et régulières, les autres irrégulières. Les régulières étaient appropriées aux chansons régulières, c'est-à-dire composées de phrases de seize mesures; lorsqu'elles dépassaient ce nombre, on les appelait irrégulières. Les basses danses étaient de mesure ternaire. Elles se divisaient en trois parties : la première était appelée *basse danse* proprement dite; la seconde *retour de la basse danse*, la troisième *tordion*. Le retour de la basse danse ne comprenait pas la révérence initiale. « Le tordion, dit le *Dictionnaire de Trévoux,* était une

1. Première édition (1583); deuxième édition (1604).

sorte de *gaillarde* assez semblable avec elle, sinon que le tordion se dansait par bas et terre à terre, d'une manière légère, tandis que la gaillarde se dansait en s'élevant de terre. »

On verra dans le chapitre suivant ce que devinrent les basses danses. Il nous fallait d'abord montrer, l'histoire en main, qu'à côté des danses sacrées, interdites plus tard par les pontifes et les conciles, la danse profane se développait et commençait à prendre une place prépondérante dans les mœurs. Les rondes enfantines et naïves du moyen âge vont, à présent, se transformer en une chorégraphie plus savante. A côté de la licence des sauteries populaires, la danse noble prendra une allure plus affectée, plus pompeuse, plus spirituelle, selon que les cours, à la suite des rois, s'inspireront de la morgue espagnole, de la vivacité italienne, de l'esprit français qui caractériseront les danses du XVIe, du XVIIe et du XVIIIe siècle.

OUVRAGES CONSULTÉS

Froissart, *Chroniques de France, d'Angleterre, d'Écosse, d'Espagne, de Bretagne* (de 1326 à 1400).

Gaston Paris, *la Littérature française au moyen âge.*

Laure Fonta, *Notice sur les danses du* XVIe *siècle.*

Brantôme, *Vie des Dames Illustres; Vie des Dames Galantes.*

Thoinot-Arbeau, *Orchésographie.*

CHAPITRE IV

LE BAL A LA COUR AUX XVIe, XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES MENUET, PAVANE, GAVOTTE, PASSEPIED, ETC. L'ACADÉMIE DE DANSE — LES MAITRES A DANSER

> « L'art de la danse a toujours été reconnu l'un des plus honnêtes et des plus nécessaires à former le corps et à lui donner les premières et les plus naturelles dispositions à toutes sortes d'exercices du corps, et entre autres à ceux des armes, et par conséquent à l'un des plus avantageux et des plus utiles à notre noblesse et autres qui ont l'honneur de nous approcher non seulement en temps de guerre, dans nos armées, mais même en temps de paix, dans nos ballets. »
>
> *Lettres patentes de 1661.*

Le XVIe siècle donna un nouvel essor aux fêtes du moyen âge. On dansa beaucoup sous Louis XII et sous François Ier. Les chroniques du temps parlent d'un bal où le roi-chevalier aurait servi de cavalier à la belle Anne de Boleyn. Lors du voyage de Henri III à Venise, la chambre du conseil auquel le prince venait d'assister, avait été tout à coup superbement décorée, changée en salle de bal et tendue de tapis turcs. « A la place des vieux



FIG. 47. — CLOUET. — BAL DONNÉ A LA COUR SOUS HENRI III.

(Musée du Louvre.)

sénateurs, deux cents jeunes femmes de Venise, ravissante apparition, s'emparent de la salle et dansent, toutes vêtues de taffetas blanc, avec un doux éclat de perles[1]. »

« Les tournois et carrousels, ces fêtes guerrières et magnifiques, avaient, dit Cahusac, causé à la cour de France, en 1559, un événement trop tragique pour qu'on pût songer à les y faire servir souvent dans les réjouissances solennelles. Aussi les bals, les mascarades et surtout les ballets qui n'entraînaient avec eux aucun danger, et que la reine Catherine de Médicis avait connus à Florence, firent pendant plus de cinquante ans la renommée de la galanterie et de la magnificence françaises. »

Catherine de Médicis imaginait fête sur fête : la plus célèbre est celle qui fut donnée près de Bayonne à la reine d'Espagne, aux ducs de Savoie et de Lorraine et aux princes étrangers : « Les filles d'honneur des deux reines, dit Cahusac, vêtues élégamment, partie en nymphes, partie en naïades, servirent la table du roi... Le festin fini, un parquet de gazon fut mis comme par magie ; le bal de cérémonie commença et la cour s'y distingua par la noble gravité de ses danses sérieuses qu étaient alors le fond unique de ces pompeuses assemblées. »

En vain la Réforme essaie de faire disparaître les jeux et les banquets en favorisant uniquement le chant la danse resta en honneur. Henri IV était un fanatique de ces sortes de plaisirs : « Quand le roi de Navarre, dit d'Aubigné, avait lassé hommes et chevaux, mis tout le

1. Michelet, *op. cit.*

monde sur les dents, alors il forçait une danse, et alors lui seul dansait. »

Le règne de Louis XIII et celui de Louis XIV, du moins jusqu'à la mort de Molière qui fut l'organisateur des fêtes royales de Versailles, mirent en vogue les ballets de cour déjà connus sous les rois qui précédèrent. Ces fêtes admirables, prodigieuses de luxe et de magnificence, faisaient l'étonnement du monde entier. Les grands bals de cérémonie n'étaient pas cependant négligés. Bonnet a laissé la description d'un bal magnifique auquel il assista à Versailles, lors du mariage de Mgr le duc de Bourgogne.

La grande galerie du Palais avait été partagée en trois parties par deux balustrades. Les danseurs se tenaient dans la partie du centre : « Il y avait un petit amphithéâtre séparé pour placer les vingt-quatre violons du roi, avec six hautbois et six flûtes douces. Toute la galerie était éclairée par de grands lustres de cristal et quantité de girandoles garnies de grosses bougies... Monsieur et Madame de Bourgogne ouvrirent le bal par une *courante,* ensuite Madame de Bourgogne prit le roi d'Angleterre pour danser, lui, la reine d'Angleterre. Elle prit le roi, qui prit Madame de Bourgogne, elle prit Monseigneur, il prit Madame qui prit Monsieur le duc de Berri. Ainsi successivement tous les princes et princesses du sang dansèrent chacun selon son rang. Monsieur le duc de Chartres, aujourd'hui régent, y dansa un *menuet* et une *sarabande* de si bonne grâce avec Madame la princesse de Conti qu'ils s'attirèrent l'admiration de toute la cour... Il y avait dans une autre chambre deux grands buffets garnis, l'un de toutes sortes

de vins, et l'autre de toutes sortes de liqueurs et d'eaux rafraîchissantes. »

Les grands bals de cérémonie ou de gala se don-



FIG. 48. — LA VOLTE.

(D'après une gravure des *Nuove Invenzioni*, de Cesare Negri. 1604. — Bibliothèque de l'Opéra.)

naient aussi à l'Hôtel de Ville. En 1664, en l'honneur des bourgmestres suisses, un grand bal eut lieu à l'Hôtel de Ville, plus magnifique encore que celui qui leur fut offert, au même lieu, sous Henri IV.

La cour et les seigneurs étaient fanatiques de la

danse. On venait au bal pour danser : ceux qui ne voulaient pas se livrer à cet exercice, s'y rendaient *incognito*



FIG. 49. — FABRITIO CAROSO.

(D'après le portrait qui se trouve en frontispice de son ouvrage *Il Ballarino* — Bibliothèque de l'Opéra.)

et enveloppés d'un long manteau. Les dames s'entouraient d'une écharpe. Il était alors contre les règles du bal de les prendre pour danser.

La tradition des fêtes de Louis XIV se continua sous

Louis XV et Louis XVI, mais avec moins d'éclat parce que les ballets de cour étaient devenus les ballets de théâtre; ensuite, ainsi qu'on le verra dans le chapitre suivant, le goût du bal s'était répandu dans le peuple et dans la bourgeoisie qui fréquentait les endroits publics où les seigneurs et la noblesse ne dédaignaient pas de se montrer.

La fin du XVIIIe siècle, pendant la période révolutionnaire, eut aussi ses bals et ses fêtes dansantes qui se ressentirent des troubles de cette époque tourmentée.

Nous allons maintenant dire quelques mots des danses anciennes en usage pendant la dernière partie du moyen âge, et les siècles qui suivirent, afin d'en donner en une fois un tableau aussi résumé, mais aussi complet que possible.

Les sources auxquelles les détails suivants ont été puisés sont d'abord les écrits de Guillaume l'Hébreu de Pesaro, de Jean-Ambroise de Pesaro, manuscrits du XVe siècle excessivement curieux, ainsi que les ouvrages de Fabritio Caroso (fig. 49) et Cesare Negri (fig. 50). Citons encore le *Livre des Basses-Danses*, manuscrit ayant appartenu à Marie de Bourgogne, femme de Maximilien d'Autriche[1].

Mais l'ouvrage le plus important et aussi le plus intéressant sur la matière est l'*Orchésographie* de Thoinot-Arbeau (Jean Tabourot, chanoine de Langres et maître de chapelle de Henri III).

Cet ouvrage, qui enseigne la manière d'exécuter les

1. Bibliothèque de Bruxelles.

danses en usage au XVIe siècle, n'est pas seulement curieux par les détails techniques qu'il renferme : il l'est aussi



FIG. 50. — CESARE NEGRI.
(D'après le portrait qui se trouve en frontispice des *Nuove Invenzioni*, 1604. — Bibliothèque de l'Opéra.)

par les renseignements qu'il donne sur les mœurs et les usages de la bonne société, montrant qu'à cette époque

où l'on apportait tous les soins possibles aux exercices du corps : escrime, équitation, bonne tenue, etc., on ne pouvait négliger la danse.

Les conseils qu'il donne sont très précieux au point de vue des usages du XVIe siècle. Ils ont même une grande valeur historique, car ils montrent quelle influence la danse a eue sur les bonnes manières. L'histoire de la danse, on ne saurait trop le répéter, est l'histoire des mœurs : c'est pour cela que nous donnons ici ces passages peu connus. Voici d'abord la manière de se tenir au bal.

« En premier lieu, quand vous seres entré au lieu ou est la compagnie préparée pour la danse, vous choisirés quelque honneste damoiselle, telle que bon vous semblera, et ostant le chappeau ou bonnet de vostre main gaulche, lui tendrés la main droicte pour la mener danser. Elle, sage et bien apprise, vous tendra sa main gaulche et se lèvera pour vous suyvre. Lors la conduirés au bout de la salle à la vüe d'un chacun et advertirés les ioueurs d'instruments de sonner une basse-dance. Car aultrement ilz pourraient sonner par inadvertence quelqu'autre sorte de dance. Et quand ilz commenceront à sonner vous commencerés à dancer. Et notterés que leur demandant une basse-dance ilz entendront asses qu'en demanderez une régulière et commune : toutefois si l'air d'une chanson sur laquelle est formée une basse-dance vous aggreoit plus que d'une aultre, pourrés leur nommer le commencement de la chanson.

Capriol[1]. — Si la damoiselle refusoit, ie serois bien honteux.

1. Capriol est l'interlocuteur d'Arbeau.

Arbeau. — Une damoiselle bien apprise ne refuse iamais celluy qui luy faict cet honneur de la mener



FIG. 51. — LE MENUET SOUS LOUIS XIII (1616).
(D'après une estampe de la Bibliothèque nationale.)

dancer, et si elle le faict, elle est réputée sotte, car si elle ne veut dancer, elle ne se doit pas mectre au renc des aultres.

Capriol. — Je le croy bien, mais tandis, la honte de refus en tomberoit sur moy.

Arbeau. — Si vous estres asseuré de la bonne grace d'une aultre damoiselle de la compagnie, il la fauldroit prendre et laisser cette mal gracieuse, en vous excusant de lui avoir esté importun : touteffois il s'en trouveroit assez d'aultres qui ne le porteroient pas si patiemment. Mais il vault mieux parler ainsi qu'avec une aigreur, et ainsi faisant vous acquerrés réputation d'être doulx et humain et réiecterés sur elle la marque d'une glorieuse : indigne de l'honneur que vous luy faisiez. »

« Après que le ioueur d'instrument a fini, dit encore notre honnête chanoine, il fault faire une révérence salutatoire pour prendre congé de la damoiselle, et la fault doulcement restituer à la place où l'avés prinse en la remerciant de l'honneur qu'elle vous a faict. »

Cet autre fragment ne manque pas non plus de saveur : « Ayez la teste et le corps droits, la vüe asseurée ; crachés et mouchés peu ; et si la nécessité vous y contrainct, tournés le visage d'aultre part et usés d'un beau mouchoir blanc. Devisés gracieusement et d'une parole doulce et honneste, vos mains faisant pendant non comme mortes, ni aussi pleines de gesticulations, et soyés habillé proprement et nettement avec la chausse bien tirée et l'escarpin propre, et vous souvenés de ces advertissements. »

Ces conseils n'étaient pas, sans doute, inutiles puisque Arbeau insiste sur leur importance. Ils font voir, en tout cas, l'heureuse influence que la danse eut sur les belles manières.

Elle en eut une aussi sur l'habillement des femmes.

Le costume féminin, qui, sous Henri III, était une déformation très extravagante du corps, devint, sous le



FIG. 52. — UN BAL SOUS LOUIS XIII.
(Gravure de Le Blond. — Bibliothèque nationale.)

règne d'Henri IV plus extravagant encore, si c'est possible, plus lourd et plus incommode. L'armature du corset au busc d'acier garni de baleines et d'éclisses de

bois, la vertugade appuyée sur un large cerceau, sorte de tour ronde soutenue par une monture de fils d'archal, les manches garnies de coton et deux fois larges comme le corsage, enfin la triple jupe, tout cet ensemble formait un costume d'une richesse inouïe peut-être, mais trop pesant et trop massif. Tout à coup, sous les règnes suivants, presque sans aucune transition, le vêtement féminin cesse de déguiser et de déformer les proportions harmonieuses du corps humain.

« Le justaucorps, dit M. P. Lacroix, qui n'était autre que la hongreline raccourcie et ajustée, succéda aux corsages en pointe et bombés; les manches larges, serrées seulement au poignet, ne travestissaient plus la forme des bras ; la robe tombait droite à partir de la taille, mais elle était accompagnée de deux jupes qui avaient leur nom dans le langage précieux : on les appelait la *friponne* et la *secrète*. Quant à la robe de dessus on la nommait la *modeste*.. »

Il paraît indiscutable que le goût du bal qui commençait à se répandre, surtout sous Henri IV, eut une grande influence sur la transformation de la mode. Comment les danseuses pouvaient-elles, avec les bizarres accoutrements, lourds et massifs, se liver aux sauts légers et gracieux de la *Gaillarde* et de la *Volte?* L'amour de la danse fit réformer le mauvais goût du costume qui redevint plus simple. En tout cas, si la danse ne fut pas l'unique raison de cette métamorphose, elle peut passer sans contredit pour la principale.

Maintenant abordons ces danses elles-mêmes. Une des plus nobles était la *Pavane,* très en honneur depuis

1530 jusqu'à Louis XIV qui lui préféra la *Courante*. Sans vouloir nous attarder à élucider son origine très

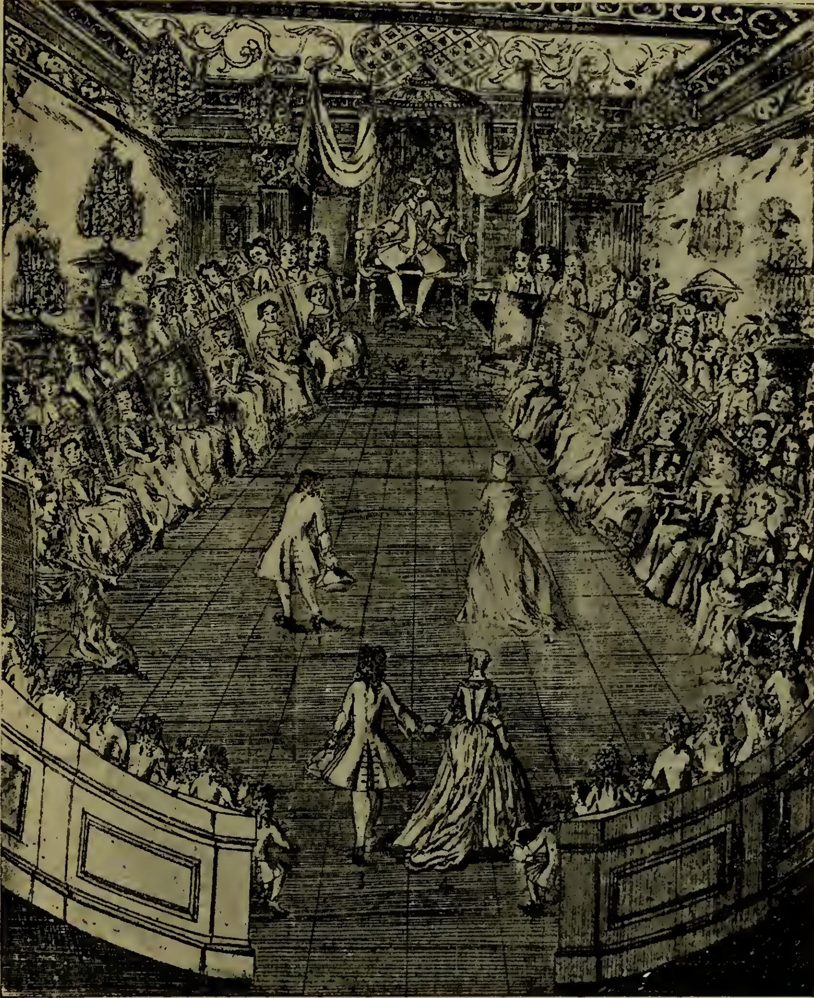


FIG. 53. — UN BAL SOUS LOUIS XV.

(D'après une gravure du *Maître à danser*, de Rameau, 1734. — Bibliothèque de l'Opéra.)

discutée — les uns la disent espagnole (*pavo*, pavaner), les autres italienne (de *Paduana*, Padoue), d'autres

enfin la prétendent française, et ils ont peut-être raison, car lorsque la danse espagnole fut introduite à la cour, en 1574, on connaissait déjà depuis longtemps la Pavane, — sans chercher donc à tirer au clair la question, ce qui entraînerait trop loin, il suffira de constater que sa dignité convenait « aux rois, aux princes et grands seigneurs... aux reines et princesses accompagnées des grandes dames de la cour ». Elle commença à remplacer les basses danses dans les grands bals où assistaient les gens d'église. Les chanoines la dansaient dans le chœur. « On se sert aussi des dites pavanes quand on veut faire entrer une mascarade de chariots triomphants de dieux et de déesses, empereurs et rois pleins de dignité. » Au XVIII[e] siècle, elle réglait l'entrée des personnages marquants des premiers ballets. Thoinot-Arbeau nous apprend que, à la cour des Valois, on appelait le Grand Bal la pavane jouée par les hautbois et les saqueboutes. Elle durait « jusqu'à ce que ceux qui dansent aient circuit deux ou trois fois la salle ».

La *Gaillarde*, « ainsi appelée, dit Thoinot, par ce qu'il faut être gaillard et dispos pour la danser », était assez difficile à exécuter. Du reste, ajoute notre vieil auteur, « les meilleurs passages en sont inconnus et perdus ».

La Gaillarde était appelée aussi *Romanesca* ou Romaine ; elle se dansait après la Pavane : le règne de Louis XIII la vit disparaître. Arbeau parle aussi de la *Gaillarde lyonnaise* dans laquelle les cavaliers, au cours de la danse, changeaient de damoiselles en prenant même les dames qui ne dansaient pas. On reconnaît là l'exquise urbanité de nos pères, qui, par ces

changements, évitaient aux personnes, même les moins jolies, de faire tapisserie[1].

De la Gaillarde peut se rapprocher le *Tordion* ou *Tourdion*. L'air sur lequel on les exécutait était le même : la seule différence consistait en ceci : le Tourdion se dansait bas et la Gaillarde se dansait haut, d'une mesure plus lente et plus pesante.

La Gaillarde ordinaire comprenait cinq pas. Il y avait une autre espèce de Gaillarde, la *Milanaise*, qui en comptait onze.

La *Volte*, originaire de Provence, était aussi une sorte de Gaillarde. Le cavalier agile et vigoureux devait faire tourner en l'air sa partenaire et même à une hauteur assez grande.

« Au XVIe siècle, dit D. Vestris, la Volte se fondit dans la Gaillarde, et en augmenta le caractère cavalier. C'était, dans le fait, la danse la plus aimée des jeunes courtisans ; car les bons volteurs devaient prouver qu'ils avaient du talent, en même temps qu'ils étaient assez vigoureux pour enlever une femme à bras tendu, et en ce siècle de force corporelle cela pouvait avoir quelque importance et s'alliait très bien à l'élégance. Et puis les dames qui avaient les jambes bien faites ne devaient pas négliger cette occasion de les montrer librement. « On faisait, dit Celler, plusieurs tours de volte en tournant tantôt à droite, tantôt à gauche ; c'était pour le cavalier une difficulté de plus et pour la danseuse le moyen de montrer également les deux jambes. »

1. Cette figure se retrouve dans le cotillon.

Ces danses tombèrent en désuétude sous le règne du chaste et pudibond Louis XIII. C'était le vœu de Thoinot-Arbeau : « J'ai le désir que telles danses (basses danses et pavanes) soient remises au-dessus au lieu des danses lascives et deshontées que l'on a introduit à leur place, au regret des sages seigneurs et dames et matrones de bon et pudique jugement... »

La *Courante* fut la danse favorite de Louis XIV qui l'exécutait en cavalier accompli. On la retrouve donc très fréquemment dans les ballets que le grand roi se plaisait à danser. « Son mouvement, dit Mme Laure Fonta, rappelle celui du poisson lorsqu'il plonge légèrement pour revenir à la surface de l'eau. » Elle aurait, en effet, comme étymologie le mot *corrente* qui signifie courant d'eau.

« L'*Allemande*, dit Arbeau, est une danse pleine de médiocre gravité, familière aux Allemands. » Cette danse très ancienne fut fort en honneur sous Louis XV. La Contre-danse en tire son origine. En dansant l'Allemande il arrivait parfois que certains danseurs enlevaient les damoiselles à leurs cavaliers. Mais l'usage ne s'en conserva pas à cause des mécontentements et des querelles que ce procédé finissait par engendrer.

La *Gavotte*, née des branles coupés avec des passages de Gaillarde, a une origine rustique. Elle fut d'abord dansée à la campagne, les jours de fête, sur la place publique, à la sortie de l'église. Elle arriva à la cour où elle perdit son allure alerte et pimpante et prit un caractère plus compassé. Elle avait un usage charmant, à ce que nous apprend Thoinot-Arbeau : « Quand les dicts danseurs ont quelque peu dansé, l'un d'iceulx



FIG. 54. — AUGUSTIN DE SAINT-AUBIN. — LE BAL PARÉ

(D'après une estampe de la Bibliothèque nationale.)

avec sa damoiselle s'écarte à part et faict quelques passages au milieu de la danse, au conspect de tous, puis vient baiser toutes les aultres damoiselles, et sa damoiselle tous les jeunes hommes et puis se remettent en leur rang. Ce faict, le second danseur en faict autant et conséquemment tous les aultres. » Cet usage galant fait comprendre la vogue de la Gavotte. Passée au théâtre avec le Ballet, la Gavotte fut remise en honneur par la gracieuse reine Marie-Antoinette. Elle revint à la mode après la Terreur, mais sa vogue disparut bientôt avec les Merveilleuses.

La *Canarie*, très en faveur au XVIe et au XVIIe siècle, passe pour être originaire de cette île. Son nom vient plutôt d'un ballet composé de « *rois et de reines de Mauritanie*, escortés de sauvages, et pour lequel on l'avait inventée ». Cette danse donna naissance à la gracieuse *Chacone*, comme elle d'origine espagnole et non italienne ainsi qu'on l'a prétendu à tort. La Chacone brilla principalement au XVIIe siècle.

Le Menuet, danse bien française, originaire du Poitou et proche parente de la Gavotte, appartient surtout au XVIIIe siècle.

Examinons plus rapidement les autres danses : la *Passacaille* et le *Passe-pieds* très estimés au XVIIe siècle, la première dérivant de la Gavotte, le second d'origine rustique comme la *Musette*, le *Rigaudon* et le *Tambourin*, tous les trois, fort goûtés aussi au grand siècle; la *Sarabande*[1], apprise peut-être par les Maures aux Espa-

1. La sarabande fut le triomphe de Ninon de l'Enclos; le duc de Chartres et la princesse de Conti y excellèrent. (G. Vuillier, *la Danse à travers les âges*.)

gnols qui la firent connaître en France vers 1600; la *Toccata*, les *Tricotets*, appelés aussi la danse du Roi Henri, en souvenir du Béarnais qui y prenait grand plaisir.

Ces danses, pour la plupart, passèrent au théâtre dans les ballets et les opéras de Rameau, Gluck, Floquet, Desmarets, Philidor, Grétry, Mozart. Le grand Bach lui-même et Beethoven n'ont pas dédaigné d'en écrire la musique : on admire du premier des Toccatas, des Courantes et des Passacailles, du second des Menuets qui sont de véritables merveilles musicales.

Citons, pour terminer, une danse qui eut son heure de célébrité sous Louis XIII et pendant la régence d'Anne d'Autriche, non pas pour elle-même, car sa vogue ne fut que de peu de durée, mais à cause de celui qui l'inventa, et qui fut un type fort singulier dans l'espèce déjà très curieuse des maîtres de danse. La *Bocane* fut composée par Jacques Cordier, dit *Bocan*, maître à danser des reines de France, d'Angleterre, d'Espagne, de Pologne et de Danemark, resté célèbre par l'engouement qu'eurent pour lui, malgré ses difformités et les bizarreries de son caractère, les plus grandes princesses.

Sauval a laissé de cet original un croquis qui semble un peu chargé à D. Vestris, parce que ce portrait tourne en ridicule l'illustre maître de danse. Sauval cependant l'avait connu particulièrement. « Ce n'était, écrit-il, qu'un maître à danser de femmes, mais qui a eu l'honneur de montrer à un grand nombre de reines... Quant aux dames à qui il montrait, outre qu'il voulait qu'elles fussent belles et qu'elles lui plussent, il fallait encore que, pour sa peine d'aller trois fois la semaine chez elles,

elles lui donnassent six pistoles par mois. Après tout, quoique goutteux, cagneux, qu'il eût les pieds tortus, les mains crochues, et tenant ses écolières par les mains, il conduisait si bien leur corps qu'il leur faisait danser jusqu'aux danses qu'elles ne savaient pas... Bocan fut regretté de la plupart des princesses de l'Europe et particulièrement du roi et de la reine d'Angleterre. En effet, Charles I[er] l'estimait à un point qu'il le faisait manger à sa table et qu'il n'a jamais donné de ballets sans lui. »

C'est le moment de dire quelques mots des maîtres à danser de cette époque, dont on vient de nommer le plus célèbre, ainsi que de la fameuse Académie de Danse, qui ne répondit pas aux espérances qu'on avait fondées sur elle.

Louis XIV, on le sait, fut très fanatique des ballets et de la danse. La foule des courtisans, toujours prête à imiter le prince, se livra frénétiquement à ces plaisirs, et la bourgeoisie ainsi que le peuple ne tardèrent pas à suivre l'exemple qui venait d'en haut.

Malheureusement, ainsi que l'on peut en juger par les lettres patentes de 1661, beaucoup de personnes de la cour, ignorant les règles de cet art, en étaient arrivées à le défigurer, les gens de qualité principalement. Peu de seigneurs, en effet (le roi l'avait constaté lui-même), étaient capables de faire partie des ballets royaux. C'est pourquoi, sur les conseils de Mazarin, le roi créa l'Académie de Danse, « désirant rétablir ledit art dans sa perfection, et l'augmenter autant que faire se pourra ».

Les lettres patentes, données par Louis XIV en mars 1661 et enregistrées au Parlement un an après,

établirent à Paris une Académie royale de Danse « composée des treize plus expérimentés dans cet art ».

Ce furent MM. Galand du Désert, maître à danser de la reine ; Prévost, maître à danser du Roi; Jean Re-



FIG. 55 — MAITRE A DANSER.
(D'après une gravure de N. Bonnart. — Bibliothèque nationale.)

naut, maître à danser de Monseigneur le dauphin ; Guillaume Raynal, maître à danser de Monsieur, frère du roi ; Guillaume Guéru, Hilaire d'Olivet, Bernard du Manthe, Jean Raynal, Nicolas de Lorges, Guillaume Renaut, Jean Picquet, Florent Galand du Désert et Jean de Grigny.

Il est intéressant de connaître le commencement de ces lettres patentes :

« Louis, par la grâce de Dieu, etc. Bien que l'art de la danse ait toujours été reconnu l'un des plus honnêtes et des plus nécessaires à former le corps et lui donner les premières et les plus naturelles dispositions à toutes sortes d'exercices du corps, et entre autres à ceux des armes et, par conséquent, à l'un des plus avantageux et des plus utiles à notre noblesse et autres qui ont l'honneur de nous approcher non seulement en temps de guerre dans nos armées, mais même en temps de paix dans nos ballets ; néanmoins, il s'est, pendant les désordres et la confusion de nos dernières guerres, introduit dans le dit art comme dans tous les autres, un si grand nombre d'abus capables de les porter à leur ruine irréparable que plusieurs personnes, pour ignorantes et inhabiles qu'elles aient été en cet art de la danse, se sont ingérées de la montrer publiquement. »

Composée de treize académiciens, la nouvelle société devait tenir ses assemblées chez le plus ancien maître de l'Académie royale de musique. Leurs prérogatives étaient assez importantes : tous les académiciens, ainsi que leurs enfants, avaient le droit de montrer l'art de la danse sans lettres de maîtrise et jouissaient des autres droits des officiers commensaux de la maison du roi, c'est-à-dire qu'ils étaient exempts de garde, de taille, de tutelle et de guet.

Cette académie fut loin de rendre les services sur lesquels on comptait. Les premières séances ayant été tenues par autorisation formelle du Cardinal Mazarin au Cabaret de l'Épée de Bois, les académiciens ne se

réunirent que pour festoyer gaiement, et leur principale occupation se borna à intriguer pour conserver à leurs enfants le droit de maîtrise. « L'art et l'histoire leur furent indifférents, bien qu'ils vécussent et s'agitassent au milieu des plus belles fêtes et des plus grands ballets », dit M. G. Desrat[1]. Du reste, toute l'attention commençait à se porter vers la chorégraphie théâtrale, qui devait, à son tour, devenir l'esclave de la routine, dont Noverre, Gardel et Dauberval eurent tant de peine à la faire sortir.

Cependant, grâce à l'enseignement des professeurs et à l'émulation des courtisans et de la noblesse, le goût de la danse se répandit rapidement à la cour.

« Le règne de Louis le Grand, dit Rameau[2], sera toujours regardé avec justice comme le règne des hommes les plus illustres. Entre tous les arts qui se sont perfectionnés sous les yeux et par les libéralités d'un si puissant monarque, la Danse a fait les plus rapides progrès. Tout semblait y contribuer : le prince avait reçu des mains de la nature une figure noble et majestueuse, avait aimé dès son enfance tous les exercices du corps et avait ajouté aux dons naturels toutes les grâces qui peuvent s'acquérir. Ce goût qu'il avait pour la danse l'engageait, dans les moments paisibles de son règne, à donner de ces ballets magnifiques où ce souverain ne dédaignait pas de paraître lui-même avec les princes et les seigneurs de son royaume. Quelle émulation ne ressentaient pas les jeunes courtisans dans l'espérance

1. *Dictionnaire de la Danse.*
2. *Le Maître à danser.*

d'être admis aux plaisirs d'une cour aussi brillante! »

Dès lors on comprend l'utilité du maître de danse qui donnait à ces jeunes seigneurs, ainsi qu'aux dames de la cour, des leçons de grâce et de maintien. Cela



FIG. 56. — LE MAITRE DE DANSE.
(D'après le tableau de Cariot, gravé par Lebas, 1745.

explique la tyrannie d'un homme dont l'enseignement était si nécessaire pour faire bonne figure dans le monde.

Il y aurait une étude curieuse à écrire sur les maîtres de danse, sur cette corporation dont les membres, partis

généralement de bas, se rendaient grotesques par leurs prétentions absurdes et exagérées. Obligés de se frotter aux hautes classes dont l'éducation première leur manquait, il leur arrivait parfois de surenchérir, en parvenus, sur les belles manières qu'ils étaient chargés de montrer.

De là cette afféterie ridicule des précieuses et des petits marquis que Molière avait tenté vainement de faire disparaître, et que les maîtres de danse, au contraire, propageaient dans la société. Les courtisans, tout en se moquant de leurs boutades, n'en suivaient pas moins leurs leçons. La bourgeoisie témoignait de son respect vis-à-vis de ceux qui approchaient de si près les reines et les princesses[1]. C'est ce qui, de tout temps, a été leur force.

Ensuite, le fait d'avoir pour élèves les grands de la terre, de les conseiller et quelquefois de les reprendre, leur inspirait l'orgueil de croire qu'ils étaient d'essence supérieure et les mettait, dans leur imagination, au-dessus de leurs disciples.

N'est-ce pas là le secret de leurs encombrantes allures et de leur insupportable fatuité ?

Une citation, empruntée à la *Chorégraphie* de Guillemain, donnant aux élèves la règle de conduite qu'ils doivent tenir envers leur maître de danse, sera plus éloquente que tout ce que nous pourrons dire.

« Il convient, dit Guillemain, que l'Écolier aille au-

1. Voir, dans *le Bourgeois gentilhomme*, la scène avec le maître de danse.

devant du Maître quand il arrive; on doit le recevoir très poliment, lui faire deux révérences, la première très profondément, la seconde moins bas. On doit ensuite le faire entrer dans l'appartement, lui présenter un fauteuil ou une chaise pour s'asseoir. Sitôt que le Maître sera assis, l'élève (demoiselle ou cavalier) lui présentera les deux mains, il se placera à la première position et fera quatre révérences... La leçon finie, l'élève aura l'attention de conduire le Maître jusqu'à la porte de l'appartement ; il lui fera ensuite deux révérences, la première bas, la seconde moins. Il le remerciera poliment des peines qu'il s'est données et des attentions qu'il a prises. »

Et Guillemain n'était pas le seul maître à danser de son époque !

Décidément Molière n'a pas exagéré la satire dans sa comédie du *Bourgeois gentilhomme !*

OUVRAGES CONSULTÉS

Guihelmi Hebraei, Pisauriensis, *de Practica seu arte trepudis, vulgare opusculum incipit* (1416). Manuscrit de la Bibliothèque nationale.

Domini Johannis, Pisauriensis, *de Practica seu arte tripudii vulgare opusculum solliciter incipit* (1463). Manuscrit de la Bibliothèque nationale.

Fabritio Caroso, *Il Ballarino di M. Fabritio Caroso da Sermonetta. Diviso in due trattati, orneto di molte figure. Opera nuovamente mandata in luce. Alla Seren. Sig. Bianca Capello di Medici, gran duchessa di Toscano. In Venetia appreso Francesco Ziletti* (1581).

Cesare Negri, *Nuove Invenzioni di balli*, 1604.

P. Lacroix, XVIIe *siècle, Institutions, Usages, Costumes.* Paris, Firmin Didot, 1880.

D. Vestris, *les Danses d'autrefois.*

L. Celler, *les Origines de l'Opéra.*

G. Desrat, *Dictionnaire de la Danse.* Paris, May et Motteroz, 1895.

Rameau, *le Maître à danser.*

CHAPITRE V

BALS ET SOIRÉES MONDAINES

> « La valse, cet exercice, vraiment délicieux m'a toujours été cher; je n'en connais pas de plus noble ni qui soit plus digne en tout d'une belle femme et d'un jeune garçon. »
>
> ALFRED DE MUSSET.

Au commencement du XIXe siècle, le bal entre plus profondément dans les mœurs. Napoléon, dont l'ambition était de surpasser les plus grands princes, aussi bien dans leurs conquêtes que dans leur faste, trouvait, entre deux guerres, le temps d'organiser des réceptions magnifiques, et la France tout entière dansait en des bals splendides; mais le bruit du canon venait quelquefois ponctuer les derniers accords des orchestres.

Le bal au XIXe siècle peut se diviser en trois catégories, selon qu'il est officiel, privé ou public. Cette division existait déjà au siècle précédent, mais c'est à partir de 1804 que ces tendances séparatives s'accentuent. On s'occupera ici des bals officiels et privés : les



FIG. 57. — BAL DE SOCIÉTÉ.

(D'après une gravure en couleur de Bosio. — Bibliothèque nationale.)

bals publics, connus depuis longtemps, feront l'objet d'un chapitre spécial.

Il a été déjà question des bals officiels de l'ancien régime dans les pages qui précédent. Après Napoléon le calme se fait sous Louis XVIII, Charles X et Louis-Philippe. Il n'y avait chaque hiver que quatre grands bals aux Tuileries et deux petits bals chez la Reine. C'est pourtant l'époque où la danse subit une transformation importante. De la noblesse, qui s'est mise à l'écart à cause des événements politiques, la danse passe à la bourgeoisie : c'est la grande période des bals publics.

L'ère des bals officiels reprend avec le second Empire : les ministres, les hauts fonctionnaires faisaient alors assaut de magnificence ; l'aristocratie, qui avait gardé sa réserve pendant les premières années du règne de Napoléon III, chercha par son luxe à faire concurrence à la Cour. « De longtemps, dit M. Desrat[1], on n'oubliera les fêtes données au Sénat par M. Troplong, son président ; au ministère des Affaires étrangères, par M. Drouyn de Lhuys ; à la présidence de la Chambre, par M. Schneider ; à l'Hôtel de Ville, par M. Haussmann. Le monde officiel étranger rivalisait et luttait à l'envi ; Mme de Metternich a laissé des souvenirs ineffaçables pour ses fêtes où l'aristocratie française et étrangère brillait au milieu des étincelants uniformes français. Aucune plume ne saurait retracer l'éclat des bals à cette époque, où, pour n'en citer qu'un seul, en 1867, six souverains étrangers, accompagnés de leur cour, se donnaient rendez-vous à l'Hôtel de

1. *Dictionnaire de la Danse*. Art. Bals Officiels.

Ville. La richesse des uniformes, le feu des diamants jetés à profusion sur les plus jolies Parisiennes et les plus gracieuses Russes, Autrichiennes, Italiennes; les magnifiques serres de la Ville de Paris, mises au pillage pour la décoration, firent de l'Hôtel de Ville un palais enchanté, digne des contes des *Mille et une Nuits*. »

Puis vint la guerre. Pendant le deuil de la patrie les bals officiels furent suspendus. Ils reprirent avec Mac-Mahon, Grévy et les présidents qui suivirent. Mais cette époque est trop rapprochée de nous pour en parler impartialement.

La société suivit l'exemple des hauts personnages. L'usage des bals se répandit dans le fonctionnarisme, la finance, la bourgeoisie et le commerce. Seulement avec les habitudes bourgeoises les bals ont perdu leur grande allure : ils sont devenus des soirées dansantes. La grande soirée ne demande pas autant de toilette, ne réclame pas un cotillon aussi complet que le bal. Les petites soirées, souvent improvisées dans l'intimité — et qui sont souvent aussi celles où l'on s'amuse le mieux, — n'exigent pas de grands frais de toilette.

Les matinées, les *garden parties* qui ont lieu l'après-midi dans les jardins ou les parcs, comportent la robe de ville, le vêtement de visite, jaquette ou redingote : ce sont les diminutifs des bals.

On sait ce qu'est un bal privé et nous n'avons pas à dire ici de quelle façon se font les invitations envoyées au moins huit jours à l'avance. Il n'y a plus, ainsi qu'autrefois, d'époque fixée pour ce genre de divertissement. On danse l'hiver, à Paris et dans les capitales; l'été, dans les villes d'eaux; l'automne, au château après la

chasse (de là vient la coutume de l'habit rouge), aux fins de saison, dans les stations élégantes de la Méditerranée. Au printemps, on a les *garden parties*, empruntées à l'Angleterre, et se terminant, comme de l'autre côté de la Manche, par un tour de valse. On danse pendant les douze mois de l'année, sans cesse, sans relâche, et le siècle fuit gaiement.

Les bals privés sont de plusieurs sortes : parés, costumés, travestis, toutes expressions trop courantes pour qu'il soit nécessaire de les expliquer. Ce sont encore les *bals blancs* où, seules, les jeunes filles dansent; les *bals d'enfants* où les petits ne s'amusent guère, où les mamans se jalousent ; les *bals à têtes* où les invités en habit de soirée se font des têtes comiques ou grotesques, ou bien encore se griment de manière à représenter des personnages historiques ou d'actualité. Dans ces dernières années il y a eu une tentative de renaissance pour les danses nobles : les cavaliers sont revenus à la culotte, les dames à la poudre. On a donné des bals moyen âge, Louis XV, des bals villageois : on a essayé de sortir la danse de sa routine.

Complétons ce chapitre par quelques mots sur les danses du siècle.

La plus ancienne est la *contredanse*. On la retrouve au siècle précédent et elle continue jusqu'en 1830, où elle prend le nom de quadrille (fig. 58).

D'origine anglaise, la contredanse peut également venir de *Country-Dance*, danse villageoise, champêtre, ou bien de danse exécutée les uns *contre* les autres, c'est-à-dire vis-à-vis. Des valseurs enragés ne l'ont-ils point,

par plaisanterie, appelé le *contraire* de la danse ? Quoi qu'il en soit, la contredanse était connue depuis plus d'un siècle et demi en Angleterre, ainsi que le montrent les dessins satiriques de Hogarth et de Cruikshank. « Mais ces danses, dit Bonnet, n'avaient que le caprice



FIG. 58. — LA CONTREDANSE.
(D'après le tableau de Watteau, gravé par Brion.)

pour tout principe. C'est pourquoi les plus fameux maîtres de danse répugnent à les montrer à leurs écoliers. »

Hogarth (1697-1764), qui fut peintre, graveur et littérateur, a écrit dans son célèbre ouvrage, *Analyse de la Beauté* : « Les lignes que forment plusieurs personnes dans une contredanse, ou danse figurée, font

un agréable effet, lorsqu'on peut embrasser d'un seul coup d'œil toute la figure, ainsi que cela a lieu des loges hautes d'une salle de spectacle. La beauté de cette espèce de danse mystique, comme l'appellent les poètes, dépend de ce que les danseurs se meuvent dans une variété de différentes lignes parmi lesquelles la ligne serpentine doit tenir la première place, et qui sont disposées d'après les règles de la complication. »

C'est déjà presque le quadrille. Une chose pourtant les différencie : les premières contredanses se composaient d'une seule figure. En outre, les couples, dont le nombre n'était pas limité, se faisaient très rarement vis-à-vis. Le quadrille, on le sait, comprend cinq figures exécutées par quatre couples.

Déjà, en 1749, Rameau avait introduit des contredanses dans ses opéras *Platée* et *Zoroastre*. Les contredanses formèrent le fond des bals sous le règne de Louis XVI et du premier Empire. Elles faisaient diversion à la gravité un peu compassée du Menuet ou de la Gavotte. « Voyez-les défiler, dit Fertrault, ces riantes contredanses de l'autre siècle, dont l'histoire suffirait seule à faire l'histoire des événements, des sympathies, des modes, des caprices, des ridicules du moment. Voulez-vous l'*Aurore ?* la *Folâtre ?* la *Bacchante ?* Aimez-vous mieux la *Créole ?* la *Changez-moi ces têtes ?* la *Coquette ?* le *Bon Ménage ?* Préférez-vous le *Petit Maître ?* la *Jalouse ?* l'*Inconnue à la Redoute ?* la *Virginie ?* la *Gigue du Seigneur Bienfaisant ?* ou bien encore la *Jolie Meunière ?* le *Tambourin de Chatenay ?* la *Julie ?* la *Fillette ?* la *Belle Esclave ?* ou la *Veillée Villageoise ?* l'*Air inflammable ? les Plaisirs d'Épinay ?* Désirez-vous

la *Prussienne?* la *Montgolfier?* la *Saint-Leu?* la *Doliva?* la *Suédoise?* ou si c'est la *Dugazon?* l'*Espagnole?* la *Financière?* la *Martinique?* la *Gibraltar?* C'est un cours de mille et une choses, n'est-ce pas? »

Le quadrille, dont le nom vient sans doute des anciens carrousels, aurait été connu au siècle dernier. D'après



FIG. 59. — LA MAZURKA.
(D'après une lithographie de Guérard. — Bibliothèque nationale.

Magny, le quadrille, ainsi que la contredanse, ne comprenait qu'une seule figure, toujours la même fort probablement, ainsi qu'on le voit dans cette indication donnée par le célèbre maître de danse. « Le but de l'auteur en composant cette danse n'a été que de la rendre instructive en y insérant tous les pas usités dans les contredanses. C'est pourquoi il l'a tracée à quatre, à cause de son utilité pour animer davantage la figure. Ainsi, quiconque

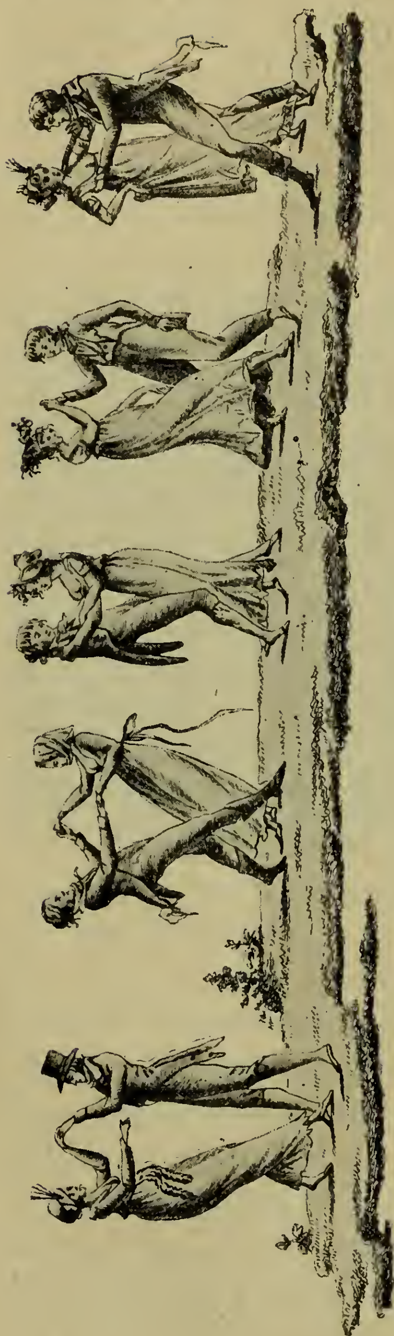


FIG. 60. — DANSE A CHANTILLY.
(D'après une estampe de la Bibliothèque nationale.)

la dansera, en faisant les pas exactement, pourra danser proprement toutes les autres contredanses. »

Le quadrille comprenait alors quatre couples : c'est au commencement du XIXe siècle que le quadrille avec cinq figures fait son apparition. Toutes ces figures étaient connues précédemment et appartenaient aux anciennes contredanses. Et cependant on appelait déjà *pots-pourris*, sous Louis XV, les contredanses comprenant plusieurs figures. Mais leur nombre était indéterminé et leur usage encore assez peu répandu. C'est au XIXe siècle que la contredanse à cinq figures fut universellement admise. Le nom de ces figures leur fut donné d'une façon assez bizarre.

Le *Pantalon* est la chaîne anglaise, inventée en 1786 par Vincent, répétiteur de Taglioni. En 1830, Louis-Philippe ayant permis l'usage du pantalon pour remplacer la culotte aux bals de la cour, le nom de ce vêtement fut donné à la première figure en souvenir de l'événement.

L'*Été* vient de l'ancien en avant-deux qu'on appelait aussi *pas d'Été;*

La *Poule* de ce que Vincent, l'inventeur de toutes ces figures, avait remarqué que la musique de celle-ci rappelait le chant des gallinacés (?).

Le nom de *Pastourelle* fut donné à la quatrième parce que l'air était emprunté à une romance très en vogue, « Gentille Pastourelle » de Collinet, célèbre cornet à pistons.

Vers 1810 on dansait aussi comme quatrième figure la *Trénitz*, du nom de son auteur, un danseur très fameux, à qui ses succès mondains firent perdre la raison.

La cinquième figure se compose d'un chassé-croisé. On l'appelle aussi *Galop* parce qu'elle peut se danser sur ce pas. Elle porta, vers 1830, le nom de *Saint-Simonienne*, parce que le chorégraphe, en obligeant le cavalier à changer de dame, voulait rappeler les théories de Saint-Simon en matière de mariage. Les noms de la *Boulangère* et de la *Corbeille* furent encore donnés à cette figure. La Boulangère, qui est une ancienne ronde, était dansée dans les bals où il y avait un nombre suffisant de quadrilles : on comprend, en effet, qu'avec quatre couples la Boulangère devenait monotone.

Mais on ne s'en tint pas à ces figures uniformes ; il

parut nécessaire d'inventer de nouveaux quadrilles : ce furent le *Quadrille du Régent* (1830), le *Quadrille Croisé*, le *Quadrille Russe*, le *Quadrille Mazourke* (1856), le *Quadrille des Dames* (1860), celui des *Lanciers* (1868) d'origine anglaise et dont la vogue immense ne s'est pas encore ralentie, le *Quadrille Américain* qui n'est pas d'invention transatlantique comme son nom pourrait le faire croire, et d'autres encore dont Giraudet, dans son *Livre de la Danse*, rappelle les titres : quadrilles *Giraudet*, des *Familles*, des *Variétés Parisiennes*, des *Menus-Plaisirs*, du *Courrier des Salons*, des *Bals Publics*, des *Highlanders*, l'*Impérial*, etc., retombés dans l'oubli comme ce *Quadrille élégant du* XIX[e] *siècle*, aussi prétentieux que son nom.



FG. 61. — LA DANSE ALLEMANDE OU LA GALANTERIE BAVAROISE.
(D'après une estampe de la Bibliothèque nationale.)

Arrivons maintenant à la *Valse*, appelée aussi *Walse*, dans les ouvrages datant de la première moitié du XIX[e] siècle.

Alfred de Musset, dans *la Confession d'un enfant du siècle*[1], a écrit : « Cet exercice vraiment délicieux m'a toujours été cher ; je n'en connais pas de plus noble, ni qui soit plus digne en tout d'une belle femme et d'un jeune garçon ; toutes les danses, au prix de celle-là, ne sont que des conventions insipides ou des prétextes pour les entretiens les plus insignifiants... »

Malheureusement Musset voit les choses en poète romantique et commet une grave erreur. La valse n'est pas d'origine allemande. C'est l'ancienne *Volte* provençale du XIIe siècle dont Thoinot-Arbeau a laissé une description. La volte, oubliée de la France et de l'Italie où elle eut une grande vogue, fut adoptée par l'Allemagne qui la fit sienne et lui donna le nom de *Waltzer*; elle ressemble d'ailleurs un peu à l'ancienne Allemande.

Pour son charme entraînant et ses grâces captivantes en même temps que pour son allure rapide, Murger l'appelait le *Pas de charge de l'Amour*.

La valse se danse à trois temps et à deux temps ; cette dernière est la valse russe. Vers 1859, on essaya de valser à cinq temps. Mais ce pas bizarre retomba très vite dans l'oubli.

La valse a une réputation universelle : on la danse sous toutes les latitudes. Depuis quelques années on a pris l'habitude d'appliquer son pas à certaines autres danses : la polka-mazurka et la scottish. On valse même pendant le quadrille. La valse devait tenter l'imagination des maîtres de danse. Aussi, vers 1874, on vit apparaître le *Boston*, valse à trois temps, un peu lente,

1. Deuxième partie, chapitre V.

demandant une grande variété dans l'allure. Le Boston est d'origine américaine; d'Angleterre il vint en France où son succès fut très rapide. De l'autre côté de l'Atlantique on bostonne sur des valses jouées très lentement; en France, où la mesure de valse est plus rapide, on a pris l'habitude de bostonner toutes les danses, aussi bien la valse que la polka-mazurka.

Une autre espèce de valse en usage dans les salons et les casinos est la *Coquette*, inventée par A. Perrin, et se composant de valse à deux temps et de polka. Disons à ce propos qu'on a essayé de réhabiliter la polka, abandonnée aux débutants et aux bals publics, en inventant, vers 1894, la *Berline*, danse fort gracieuse quand elle est bien exécutée. Malgré tout, la suprématie de la valse n'a jamais été contrebalancée.

La valse joue un rôle important dans le cotillon qui termine les grands bals.

Le *Cotillon* est une danse très ancienne. C'était, à l'origine, une sorte de branle exécutée par un nombre indéterminé de couples sur l'air populaire :

Ma commère, quand je danse,
Mon cotillon va-t-il bien?

Cela s'appelait plus exactement *les Cotillons.* Actuellement, c'est une série de figures, de jeux composés avec une foule d'accessoires, où les ressources commerciales des marchands de jouets ont autant d'influence que la science du maître à danser. C'est la partie la plus amusante du bal, celle où la galanterie et l'esprit français peuvent se donner le plus librement carrière. Il

n'entre pas dans le cadre de cette étude de citer les figures du cotillon, même les principales. Leur nombre est incommensurable, d'autant plus que chaque conducteur de cotillon peut en inventer de nouvelles d'après les faits du jour, l'actualité mondaine ou politique.

Le Cotillon est dirigé par un chef appelé *conducteur* à qui chaque couple doit obéir. Son signe distinctif est un flot de rubans à l'épaule; un tambour de basque à la main lui sert à donner le signal des figures ou à arrêter les ensembles valsés. Son imagination, et surtout les accessoires fournis par la maîtresse de maison, font les frais de la danse[1]. Il faut du tact, de l'esprit, de la délicatesse, une profonde connaissance des usages mondains et des... potins de salon, pour éviter les impolitesses et surtout ce qu'on appelle les *gaffes*.

Le cotillon se termine actuellement par une *Marche* solennelle où chaque couple va, selon un rituel amusant, saluer la maîtresse de maison. Cette marche se conclut par un galop général et le plus souvent par une grande farandole.

Une danse, complètement tombée en désuétude maintenant, mais qui eut quelques années de grand succès de 1846 à 1851, est la *Redowa*. D'origine bohémienne (son nom, en effet, vient du tchèque *Redjowak*), elle se danse par couples et comprend trois parties : 1° la *poursuite*, 2° la *valse* dite *Redowa*, 3° une sorte de *valse lente* à deux temps d'une mesure particulière.

Les bons danseurs en raffolaient pour ses mouve-

1. On prétend à ce propos que l'usage d'offrir des cadeaux au cotillon vient d'un bal donné par le cardinal de Bourbon. C'est faire remonter bien haut une coutume tout à fait moderne.

ments gracieux. La cause de son abandon fut le grand espace qu'elle nécessitait dans ses deux premières manœuvres, la *poursuite* qui se faisait au milieu du salon, et la *valse* qui tournait autour de la pièce. Cela demandait beaucoup de coup d'œil et d'adresse, et il est facile de comprendre que tant de difficultés n'étaient pas faites pour accrocher la vogue pendant bien longtemps.

Telles sont les principales danses du bal moderne. Ajoutons cependant que la *Scottish*, la *Polka*, la *Mazurka* sont encore inscrites sur les carnets de bal. Mais presque partout, depuis quelques années, on a pris l'habitude de les valser.

Une danse nouvelle qui tend à occuper une place importante dans les bals est le *Pas de quatre*. Importé de Londres vers 1894, et corrigé par le goût français, le Pas de quatre vient d'une opérette jouée avec beaucoup de succès à Londres en 1892. Un instant sa vogue a été contrebalancée par celle du *Pas de deux* (*Two Steps*), exécuté pour la première fois dans les salons de Londres, et par le *Pas des Patineurs*. Une autre danse, aussi d'importation anglaise, et qui date de 1880, est la *Gigue de sir Roger Coverley;* elle a plus de succès dans les soirées dansantes et les matinées que dans les grands bals.

Dans ces derniers temps, on a essayé de reconstituer les danses anciennes, menuet et gavotte principalement. Ces danses ont fait revenir à la culotte de satin noir, plus gracieuse dans la chorégraphie que le pantalon sans style. Cette tentative date de l'année 1883. Elle n'a pas eu encore grand succès. D'ailleurs, les pas des

danses anciennes sont peut-être compliqués pour le cerveau étroit de la plupart de nos danseurs modernes.

Et puis, il faut bien l'avouer en terminant, le goût de la danse semble être passé aussi bien dans les salons que dans les bals publics, malgré des innovations plus ou moins gracieuses comme le *Cake-Walk* et le *Boston-Ball*, qu'un caprice de la mode met tout à coup en vogue et puis rejette bientôt dans l'oubli. Dans les réunions mondaines, la cause en est l'exiguïté des locaux par rapport au nombre des invités. Pour cette raison, le Cotillon seul continue à être en vogue parce qu'il est dansé très avant dans la soirée, lorsqu'il y a déjà beaucoup moins de monde.

Le Cotillon avec ses accessoires, qui sont parfois des objets d'une certaine valeur, reste donc, ayant la Valse pour Reine, le Roi des Bals de la fin du XIX[e] siècle.

OUVRAGES CONSULTÉS

Hogarth, *Analyse de la Beauté*.

Magny, *Principes de chorégraphie*. Paris, chez Duchesne et de la Chevardière, 1765.

E. Giraudet, *Traité de la danse*. Paris, 1890. — *Nouveau Guide de la danse*. Paris, 1888.

Laborde, *le Cotillon*. Paris, Heugel.

G. Desrat, *le Cotillon avec toutes ses figures*. Paris, Walder, 1855.

Cellarius, *la Danse des salons*. Paris, 1849.

Ph. Gawlikoski, *Guide complet de la danse*. Paris, 1858.

CHAPITRE VI

BALS MASQUÉS — BALS PUBLICS

« La France danse. Elle danse comme elle chantait autrefois. Elle danse pour se venger, elle danse pour oublier. »

E. et J. de Goncourt.

Les bals masqués, travestis, costumés, publics et privés sont d'origine très ancienne. Nous en trouvons les premières traces dans le *Komos* des Grecs et les *Saturnales* des Romains. L'usage du masque employé au théâtre complétait les déguisements. Les historiens latins nous apprennent que certains empereurs, Auguste, Néron, Commode, Héliogabale aimaient, dans leurs orgies, à porter le costume des dieux de l'Olympe, suivant en cela l'exemple que leur avaient donné Antoine et Cléopâtre. L'influence romaine se fit sentir dans les Gaules jusqu'en l'an 420 de notre ère. Apporté par les légions romaines, l'usage des fêtes masquées et costumées mêlées de chant et de danses se perpétua pendant le moyen âge, témoin le *bal des Ardens,* au milieu duquel Charles VI faillit périr dans les flammes (1398)

ainsi que les cinq chevaliers, costumés comme lui en satyres et qui l'accompagnaient dans ses folies (fig. 62).

Les mascarades costumées, premières origines des



FIG. 62. — LE BAL DES ARDENS.

D'après une miniature du XVe siècle, manuscrit français, 1646. — Bibliothèque de l'Arsenal.)

ballets de cour et de théâtre, continuèrent ces traditions du moyen âge : « On s'entendait avec plusieurs personnes de connaissance pour porter le costume d'une même contrée et former avec elles les quadrilles composés et dirigés autant que possible par un maître de

danse. » On réunit plus tard ces différents quadrilles par une intrigue très simple expliquée par des récits parlés ou chantés; on les groupa autour d'une action :



FIG. 63. — LA FÊTE DU VILLAGE.

(D'après le tableau de Téniers, gravé par Le Bas, 1772.)

le ballet de cour était créé. Les bals costumés et masqués prirent alors une grande extension; le règne de Louis XIV fut leur apogée. L'Italie, l'Espagne, l'Angleterre, les cours allemandes suivaient ces gais exemples de folie galante. Les bals masqués eurent une grande

vogue, tant à cause des intrigues qui s'y nouaient que pour l'extrême licence qui régnait chez les masques dont l'*incognito* devait être respecté. « On sait aussi, dit Bonnet, qu'il n'est pas permis de démasquer un masque, quelque personne que ce puisse être : ce qui fait connaître que ceux qui ont établi le bal masqué n'ont pas manqué d'y joindre quelques préceptes et des règles pour y conserver un ordre convenable aux mœurs de la nation. Le masque a même la liberté de prendre la Reine du bal, quand même ce serait une princesse de sang, quoique tout masqué; le fait se produisit dans un bal donné par le roi à Versailles, où un simple officier de la cour fit danser la duchesse de Bourgogne. L'entrée du bal doit être libre à tous les masques pendant le carnaval, surtout après minuit. »

Les grands seigneurs avaient adopté l'usage de ne laisser entrer les masques que par billet, « ce qui est contraire à la liberté publique, dit Bonnet, ainsi qu'à l'institution des bals masqués, parce que le plaisir du déguisement consiste à n'être point connu et d'y entrer librement ». On voit en quels excès les bals pouvaient dégénérer.

Ces sortes de grands bals n'étaient pas l'apanage de la cour. Partout les seigneurs et les courtisans imitaient les princes et les rois. Seuls les bourgeois et le peuple laissaient aux grands de la terre le luxe éblouissant de ces fêtes parées et dont les frais étaient souvent considérables. Ils avaient cependant les bals champêtres, qui viennent des danses rustiques de la Grèce et de Rome. Les dimanches et les fêtes, au village, on se réunissait autour du ménétrier; mais la danse, « destinée à faire

oublier les misères de la servitude et du labeur quotidien », faisait oublier aussi les devoirs religieux et les obligations de la morale : pour ces motifs les Conciles essayèrent plusieurs fois de l'interdire.

Cette somptuosité des seigneurs, inabordable pour



FIG. 64. — AFFICHE POUR LE BAL DE L'OPÉRA DU 31 JANVIER 1779.
(Musée de l'Opéra.)

les particuliers, créa les bals publics, où chacun payait sa quote-part.

En 1715, le Régent, par ordonnance du 31 décembre, autorisa le public à se réunir trois fois par semaine à l'Opéra. D'après Bonnet, la mort de Louis XIV ayant fait supprimer pendant quelque temps les réceptions officielles de la cour, on les remplaça par les bals publics de l'Opéra. Le premier eut lieu le 2 janvier



FIG. 65 — VUE PERSPECTIVE DE L'INTÉRIEUR DE LA SALLE DE LA PLACE DAUPHINE.

(D'après une gravure de la Bibliothèque de l'Opéra.)

1716. A l'aide d'une machine, dont l'invention est attribuée à un moine, le plancher de la salle s'élevait au niveau de la scène : « La salle, dit un chroniqueur du XVIIIe siècle, fut ornée de lustres et d'un cabinet dans le fond, de deux *orquestres* aux deux bouts, et d'un buffet de rafraîchissements dans le milieu. Cette disposition éprouva quelques changements dans la suite. »

Les bals de l'Opéra devinrent rapidement à la mode. Mais, dès les premières années, le bon ton consistait à n'y pas danser. On laissait ce soin à de misérables masques payés pour la soirée. Le reste de la foule n'était qu'une véritable cohue rappelant « les Saturnales de Rome et le Carnaval de Venise », dit le même auteur. Le *bon ton* permettait seulement d'assister au spectacle du haut des loges et des galeries. Pendant le XVIIIe siècle, les bals masqués de l'Opéra se donnaient le dimanche, du 11 novembre jusqu'à l'Avent, et deux ou trois fois par semaine de la fête des Rois au carême. Ils commençaient à onze heures du soir et se terminaient au petit jour, entre six heures et sept heures du matin. On payait, en entrant, la somme relativement modeste de 6 livres, ce qui n'empêcha pas la recette d'atteindre 77 877 livres la première année, et 116 038, la cinquième (1719-1720). La seconde saison (1716-1717) fut la plus maigre de toutes, au point de vue de la recette : elle ne produisit que 14 225 livres. Cette diminution s'explique par la concurrence que faisaient à l'Opéra les bals masqués de la Comédie-Française. « M. Law, dit Dangeau, dans son *Journal de* 1684 à 1720, a donné de l'argent à l'Opéra pour qu'il n'y eût



FIG. 66. — LE BAL MASQUÉ.

Fêtes données au Roi et à la Reine, par la Ville de Paris, le 23 janvier 1782 à l'occasion de la naissance de Monseigneur le Dauphin.

(D'après une gravure de Moreau le Jeune.)

plus que des bougies au lieu de chandelles. » L'éclat de ce nouveau mode de luminaire avait attiré en très grand nombre ces futiles papillons qu'on nomme les noctambules [1] ».

L'exemple de l'Opéra avait été suivi par d'autres théâtres. La Comédie-Française obtint le même privilège en 1716; mais cette concurrence faisait un grand tort aux directeurs de l'Opéra qui en obtinrent la suppression. Il fut rendu à la Comédie-Française en 1753.

L'Opéra-Comique de la Foire Saint-Laurent eut aussi le droit de donner des bals masqués publics en 1734, et la Comédie-Italienne le reçut à son tour vers la même époque.

Ces théâtres conservèrent le privilège des bals jusqu'en 1766.

Les jeunes seigneurs de la cour avaient établi l'usage d'aller danser le soir au clair de lune dans le grand rond du Cours-la-Reine. Cela donna l'idée d'établir des bals publics où les travestissements, le domino et le masque n'étaient pas obligatoires. On vit alors s'ouvrir les *Jardins Ruggieri* (1766), le *Vaux-Hall de Torré* et le *Jardin des grands marronniers* (1767), le *Colisée* (1771), le *Vaux-Hall d'hiver* (1773), le *Ranelagh* (fig. 71), le *Bal d'Auteuil*, la *Redoute chinoise* (1774). Le privilège des bals de l'Opéra n'en souffrait pas, car ces jardins, ouverts généralement l'été, ne pouvaient lui causer aucun préjudice; au contraire, ils rendaient les danseurs plus alertes, plus dispos. Tous ces bals n'étaient pas seulement des endroits où l'on dansait.

1. Les bals de l'Opéra ont été supprimés en 1903.



FIG. 67. — BAL DE L'OPÉRA.

(D'après une gravure de Bosio. — Bibliothèque de l'Opéra.

Une note d'un ouvrage galant du XVIIIe siècle apprend que « les entrepreneurs de la Redoute chinoise, du Vaux-Hall, de la Foire Saint-Germain, ainsi que les directeurs de spectacles des boulevards, distribuaient plusieurs fois par semaine des billets gratis aux *demoiselles*, afin d'attirer beaucoup de monde à leur spectacle ».

L'époque de la Révolution se fait remarquer par la folie dansante qui s'empare des esprits. L'abolition des privilèges laisse à une foule d'établissements de ce genre, la licence — c'est le cas d'employer ce terme — de se fonder. A Paris, on en compte un nombre invraisemblable. L'*Almanach des spectacles* de 1791 porte leur chiffre à plus de 400. Cette rage s'apaise pendant la Terreur pour reprendre avec le Directoire. L'on vit cependant, au milieu de cette période de sang, s'ouvrir le *Bal des Victimes*, où, pour être admis, il fallait qu'un membre de la famille fût tombé sous le couteau de la guillotine.

L'an 1795 vit se créer les *Folies de Chartres*, au Parc Monceau, l'*Élysée du Jardin Bourbon, Paphos, Idalie*, (Jardin Marbeuf), le *Pavillon de Hanovre*, le *Jardin Beaujon*, le *Bal de Sceaux-Penthièvre*, le *Bal du Palais-Royal*, *Tivoli*, les *Jardins de Biron*, sans compter les bals organisés chez les particuliers.

En 1815, leur nombre ne diminue pas, bien que la vogue en ait été un peu moins grande sous l'Empire : tout entières aux victoires, les armées se disséminent sur les champs de bataille de l'Europe et les danseuses manquent de cavaliers. Le calme apporté par le retour de la monarchie donne un regain à ce genre de plaisirs : alors s'ouvrent les bals du *Tivoli d'Été*, rue de

Clichy, des *Montagnes de Belleville,* de la *Grande Chaumière* (fig. 68), du *Prado,* où est actuellement le Tribunal de Commerce, du *Salon de Mars*, rue du Bac, du *Tivoli d'Hiver,* tandis que le *Colisée,* le *Bal d'Idalie,* passage de l'Opéra, continuent à faire florès.



FIG. 68. — LA GRANDE CHAUMIÈRE EN 1842.
(Types d'après nature d'après une lithographie de Daumier. — Bibliothèque nationale.)

Jusqu'à cette période les anciennes danses restent à la mode : la gavotte, la contredanse, le quadrille fraternisent avec la *Fricassée* poissarde, célèbre pendant la Révolution ; le galop fait une apparition timide. Le galop, qui date de la fin du XVIIIe siècle, commence à se lancer à la fin du quadrille : il prélude par sa course insensée aux frénésies du *Chahut.* Le galop, pratiqué

aussi dans les salons, trouve sa place dans les bals publics, parce que c'est lui qui sert de transition entre le quadrille et le cancan.

Vers 1830 éclate la fièvre du bal public qui agite épileptiquement les danseurs, à la *Closerie des Lilas*, au *Bal Vivienne*, à la *Chartreuse*, au *Salon de Flore*,



FIG. 69. — LE BAL MABILLE.

(Allée des Veuves, Champs-Élysées, d'après une lithographie de A. Provost, 1847. — Bibliothèque nationale.)

au *Bal Dourlans*, au *Jardin Turc*, à la *Salle Montesquieu*, au *Casino Paganini*, etc. C'est de cette période que date le *Cancan* ou *Chahut* qui fut, à l'origine, une contredanse plutôt originale et spirituelle. On s'amusait à cette époque : la jeune génération du Pays Latin principalement, y allait, comme on le dit vulgairement, *bon jeu, bon argent*. La jeunesse d'alors était jeune et non

décrépite et aveulie comme elle devait le devenir à la fin du siècle. Elle aimait la danse, elle la pratiquait avec joie. Et ces bals ne suffisent pas : on danse l'hiver dans les théâtres de la Renaissance, de la Porte-Saint-Martin, des Variétés, de l'Opéra-Comique, tout autant qu'à l'Opéra.

La véritable transformation de la danse dans les bals publics date de l'an 1840. Le cancan sévit au *Prado* fréquenté par les étudiants et les grisettes, tandis que le monde des viveurs et la « Haute Bicherie », selon l'expression du temps, hantent *Mabille* (fig. 69) et *Valentino*. C'est là que la jeunesse folle, les étrangers curieux portent en triomphe

Mogador, Paméla,
Rigolboche et Clara,



FIG. 70. — CÉLESTE MOGADOR.
(D'après une lithographie de 1844.
Bibliothèque nationale.)

comme le chante un couplet de revue, et d'autres étoiles tout aussi célèbres : Pomaré, Rose Pompon, Louise la Balocheuse, Maria l'Anglaise, Sophie la Babillarde, Cloclo, Frisette, etc., Chicard, Brididi et Pritchard. Puis, à côté de ces bals plus connus, les éructations des petites flûtes en délire, les cris rauques des trombones

ivres retentissent au *Château des fleurs*, au *Château Rouge*, à la *Chaumière*, à *Montesquieu*, à la *Redoute Saint-Honoré*, au *Pré-aux-Clercs*, aux bals de *la Terrasse*, des *Chiens*, du *Pilier des Halles*, du *Vieux Chêne*, de la *Boule noire*, du *Saumon*, de la *Salle Molière*, etc. Les couples enfiévrés tournent au rythme sautillant d'une danse nouvelle : la Polka est reine et Clara Fontaine son premier ministre. C'était à la Grande Chaumière que gouvernait le père La Hire. Un professeur hongrois, Cellarius, venait de reconstituer les pas d'une danse nationale de son pays. Destinée aux élèves d'un cours de danse, la polka, avec la jeunesse d'alors, pénétra dans le bal public, un peu défigurée, il faut en convenir. Son succès fut colossal : il y eut une véritable révolution.

Les salons n'avaient que la valse comme danse tournante pour rompre la monotonie du quadrille ; ils la reçurent comme le Messie. On dansa la polka partout, dans tous les bals, à tous les étages ; et même au sortir des cours du quartier latin, les étudiants oubliaient Justinien et Gallien pour esquisser le pas bohémien de la polka sur le seuil étonné de l'austère Sorbonne. Le nom de polka fut attribué à toutes les nouveautés : habits d'hommes et de femmes dans les réceptions mondaines ; mets et entremets dans les festins d'apparat.

Il y eut deux écoles pour la polka comme jadis pour l'opéra. Dans l'histoire des querelles artistiques, les noms de Cellariens et de Labordiens, disciples des professeurs Cellarius et Laborde, sont aussi célèbres que ceux des Gluckistes et des Piccinistes.

Et pourtant la polka des bals publics n'avait pas



FIG. 71 — LE RANELAGH EN 1840.

(D'après une lithographie du temps. — Bibliothèque nationale.)

le cachet de distinction de la danse hongroise des salons. « On faisait, dit Céleste Mogador (fig. 70) dans ses *Mémoires,* une foule de figures qui nous donnaient l'air de chiens savants. Les bras, les jambes, le corps, la tête, tout remuait à la fois. On eût dit un monde de télégraphes et de pantins. Mais c'était nouveau, et l'on trouvait cela joli. »

La polka de Mabille continua les traditions du cancan dans les orgies des bals de barrière déjà très en faveur et des descentes de la Courtille où trônait Milord l'Arsouille comme roi de la Pègre haute et basse.

Pendant la Restauration fleurirent aussi les bals d'été fréquentés par les boutiquiers, les étrangers et les grisettes : tels sont à cette époque *Tivoli, Marbeuf,* l'*Ile d'Amour,* le *Delta,* les bals d'Asnières (fig. 72) et d'Enghien, où s'égaient les canotiers et les canotières d'une part, de l'autre les cocottes, les lions, les dandys.

Puis en 1852, après un moment d'arrêt, la vogue des bals publics reprend. Musard, qui avait fait sous Louis-Philippe ses débuts comme chef d'orchestre, ouvre le bal qui porta son nom (fig. 73) et qui fut le temple de la gaieté et de l'excentricité. Rapidement on voit sortir du sol parisien le *Pré-Catalan,* le *Casino Cadet, Frascati,* l'*Elysée-Montmartre,* le *Château-d'Eau,* la *Salle Barthélemy* où triomphe Rigolboche, *Bullier* qui succède à la *Closerie des Lilas.* C'était encore la jeunesse qui dansait à cette époque : les professionnelles étaient rares; si la jambe commençait à se hausser assez loin du plancher, l'adresse de la danseuse s'attachait à ne pas la découvrir au-dessus du mollet. Mais déjà Rigolboche pouvait dire avec juste raison dans ses *Mémoires :* « Le

cancan n'a qu'un pseudonyme, la rage. » La danse devenait tout à fait enragée. Le talent pour la danseuse consistait à abattre avec la bottine le chapeau des spectateurs. Depuis, les temps sont bien changés; les contorsions, les dislocations, les gestes laids et vulgaires ont



FIG. 72. — BAL D'ASNIÈRES (1857).
(D'après une lithographie du temps. — Bibliothèque nationale.)

succédé aux épilepsies spirituelles. La jeunesse d'aujourd'hui, dégoûtée (car la jeunesse, avec ses emballements parfois généreux, garde souvent un goût esthétique), la jeunesse, dégoûtée, ne danse plus, abandonne les bals et laisse la place aux curiosités cosmopolites, aux sénilités maniaques, aux adolescences perverses des vieillards de vingt ans.

Le cancan, en résumé, dérive de l'ancien quadrille,

dont la tradition honnête s'est conservée dans les salons. Son histoire comprend deux périodes. Dans la première, il devient épileptique avec Chicard, qui passe pour l'inventeur de cette chorégraphie démente, et Clodoche qui l'introduisit aux bals de l'Opéra. A cette époque, *le cancan est à la danse ce que l'argot est à la langue*, ainsi qu'on l'a dit avec beaucoup d'exactitude. Dans la seconde, il devient acrobatique et malpropre.

M. E. Rodrigue a publié un ouvrage très curieux sur la danse *fin de siècle*, le Chahut actuel, que Clodoche lui-même trouve « sale », ainsi qu'il l'a déclaré dans une interview.

Le cancan essaya pourtant de conquérir sa place au théâtre. Malgré les effets gracieux d'une grande artiste dans *Ma Cousine*, malgré les efforts des directeurs des théâtres de drame qui, dans des scènes de bals publics, tentèrent d'acclimater le *Chahut* aux feux de la rampe, le spectateur ne prit aucun goût à la chose, et la critique fut assez sage pour blâmer les auteurs qui cherchaient le succès à l'aide de ces procédés de mauvais aloi. Ces transformations grossières de l'ancien quadrille n'ont plus le don de plaire et c'est pourquoi les bals publics contemporains sont obligés pour attirer le monde, de corser leur spectacle de numéros de café-concert et d'exhibitions acrobatiques. Grille-d'Égout, Rayon-d'Or et Nini-Patte-en-l'air, etc., ne font plus recette.

Mentionnons, pour compléter cette nomenclature des bals publics, l'habitude que conservent les théâtres de province et de certaines grandes villes de l'étranger de donner des bals à l'époque du carnaval. Citons les bals spéciaux de l'Opéra : *Bal des Artistes, Bals mili-*

taires; les bals de *Charité* ou de *Corporation*, dans lesquels on danse quelquefois; les bals des grandes écoles du gouvernement où le public est choisi, ceux de l'Élysée



FIG. 73. — LE GALOP CHEZ MUSARD (1838).

(D'après une lithographie d'Alophe. — Bibliothèque nationale.)

et de l'Hôtel de Ville; et, dans un autre genre d'idées, le bal des Blanchisseuses, les différents bals de quartier, le Moulin de la Galette où se déhanchent les gigolettes montmartroises, enfin les bals de barrière ou de la banlieue où l'on assassine!

Et cependant on danse beaucoup moins qu'il y a cent ans ! Pour s'en rendre compte, il suffit de comparer les statistiques de l'*Almanach des spectacles* de 1791 avec les nomenclatures du commencement du xxe siècle. Les sports nouveaux en sont la cause : la jeunesse, qui a pédalé toute la journée du dimanche, n'éprouve plus comme autrefois l'envie de terminer la soirée dans les joyeux ébats de la valse, de la polka ou du cancan. Les bals publics subissent une crise dont il est difficile de prévoir la durée.

OUVRAGES CONSULTÉS

A. Pougin, *Dictionnaire du Théâtre et des Arts qui s'y rattachent.* Paris, Firmin Didot, 1885.

Almanach des spectacles, année 1791.

Almanach de la danse.

Mémoires de Céleste Mogador.

Mémoires de Rigolboche.

Rodrigue, *la Danse Fin de Siècle.*

LIVRE III

Les Danses guerrières.

« La stratégie sortit de la pyrrhique et autres danses guerrières. »

Élie Reclus.

« Les danses militaires avaient je ne sais quel aiguillon qui enflammait le courage et donnait la force de rester dans le sentier de l'honneur et de la vertu. »

Plutarque.

Comme les danses profanes, les danses guerrières ont une origine sacrée. Après avoir dansé pour imiter les astres, pour imiter les dieux, et leur rendre un culte, l'homme comprit que la commémoration des héros, fils des dieux, devait être aussi honorée par les danses. Or, les premiers héros furent les guerriers, les chefs de troupes, conquérants de royaumes, ou redresseurs de torts. Aussitôt que l'homme connut l'art de cultiver la terre et prit, par l'agriculture, possession du sol sur lequel il s'était jadis contenté d'errer, son instinct de la propriété s'accrut, se développa, et l'humanité, divisée en deux camps, se battit, d'une part pour augmenter son territoire, de l'autre pour défendre le patrimoine

des aïeux. La guerre devint une chose sainte; des dieux y présidèrent, que l'on invoquait pour mettre avec soi la fortune des combats. Ces dieux guerriers furent célébrés par des danses guerrières.

Le principe de la saltation religieuse une fois admis, on l'appliqua aux choses de la vie. On dansa pour apaiser les forces destructives, comme on l'avait fait pour célébrer les puissances fécondatrices.

Plus tard, les Grecs attribuèrent à la danse guerrière une origine divine. D'après eux, elle aurait été inventée par Minerve qui s'y serait livrée la première fois en mémoire de la défaite des Titans. Selon la mythologie, les Tyndarides l'auraient tenue de cette déesse. Castor et Pollux l'apprirent aux Lacédémoniens qui partaient en guerre au son de la flûte. C'était l'*Embateria* ou *Enoplia* qui pourrait se traduire à peu près par *Marche militaire*. La danse inventée par Minerve s'appelait *Memphitique ;* elle fut peut-être l'origine de la *Pyrrhique*, la danse armée par excellence et qui « se composait de toutes les autres danses guerrières ». Lucien en donne cette définition et reconnaît par le fait même son existence chez les premières nations qui peuplèrent l'Europe. D'ailleurs elle se ressentit de son origine barbare, et se composa uniquement des bonds et des sauts qui avaient pour but d'effrayer l'ennemi pendant le combat. Bien que l'invention des chorégraphies belliqueuses soit attribuée aux Grecs, il n'y a rien d'impossible à ce que les Égyptiens les aient pratiquées les premiers. Il est, en effet, question chez les auteurs anciens de peuples d'Éthiopie dansant des pas guerriers, la tête ornée d'une auréole de flèches.

Chez les Grecs, la danse guerrière faisait partie de l'escrime militaire et avait été réglementée avec soin. Grâce à la *Pyrrhique,* on apprenait, en chantant en cadence, les différentes manières d'attaquer avec le glaive et de parer avec le bouclier, de lancer en mesure le javelot, de franchir les obstacles suivant un rythme. Lycurgue, à Sparte, en fixa les règles : elle rentrait dans la catégorie des Gymnopédies sous le nom de danse *Énoplienne.* Les Spartiates ne la dansaient pas seulement en marchant aux combats ; ils l'exécutaient dans les festins publics appelés *Syssities.* Cette Pyrrhique était chantée en même temps que dansée. Tyrtée, qui passe aussi pour l'inventeur de ce genre de saltation, écrivit pour les *Énopliennes* quelques belles poésies animées d'un grand souffle.

La Pyrrhique se composait de trois parties principales : 1° le *Podismos* ou mouvement rapide des pieds; 2° le *Xephismos* ou combat du javelot; 3° la *Tétracone,* sorte de carré formé avec ensemble tout en exécutant des marches et des contremarches. Elle comprenait, en outre, les sauts et les bonds représentant l'action de franchir avec rapidité les obstacles, fossés, tertres ou remparts. Les danseurs étaient vêtus de tuniques écarlates et portaient des haches et des boucliers de bois.

On ignore l'origine exacte de la Pyrrhique. Les uns l'attribuent à Pyrrhus, roi d'Épire, d'autres à un nommé Pyrrhicus, d'autres encore à Pyrrhus, fils d'Achille, et à Achille lui-même. Ils la font venir de πῦρ (feu) parce que, d'après Pindare, Achille se livra à cette danse devant le bûcher de Patrocle. Certains

auteurs lui donnent une origine crétoise[1], ce qui n'aurait rien d'impossible, car les Curètes et les Corybantes qui la dansaient habitaient sur le mont Ida.

La Pyrrhique n'était point exécutée uniquement dans les grandes fêtes, en présence du peuple. A la fin des repas, chez les particuliers, on avait l'habitude de faire venir des ballerines de profession qui exécutaient devant les convives cette danse aux rythmes aussi vifs que variés. Platon la définit[2] « l'imitation exacte de tous les mouvements de l'attaque et de la défense ». En effet, elle comprenait tous les exercices guerriers : le maniement de l'arc, le jet du javelot, les gestes de parade avec le bouclier (fig. 75), comme aussi les marches et contremarches d'une armée en campagne.

D'après les peintures des vases grecs qui sont parvenus jusqu'à nous, on voit que la Pyrrhique ne se dansait pas seulement en masse; elle pouvait être exécutée par un ou deux danseurs. Il arrivait aussi parfois qu'après les festins on faisait danser la Pyrrhique par des femmes. Un ambassadeur de Paphlagonie, ayant vu une jeune fille exécuter la Pyrrhique, fut si émerveillé de la grâce des mouvements et de leur justesse, qu'il demanda si les femmes grecques allaient aussi à la guerre[3] (fig. 74).

La Pyrrhique conserva longtemps sa grande vogue, et les philosophes ont parlé de son utilité au point de vue de la technique guerrière. « Platon et Socrate, dit le général Bardin, prétendent que l'oubli où tomba

1. Savary, *Lettres sur la Grèce.*
2. *Lois*, VII.
3. Xénophon.

cette danse aurait entraîné la décadence de la tactique et la corruption de la discipline grecque. »

Homère parle d'un danseur très habile à exécuter la Pyrrhique. « Mérion, lui dit un de ses ennemis, tu es



FIG. 74. — DANSE ARMÉE : LA PYRRHIQUE DANSÉE PAR UNE FEMME-PANTOMIME.

(Peinture de vase. — Ancienne collection Lusieri.)

un grand danseur, mais mon épée pourtant t'abattra peut-être ! » Or, Mérion ne fut pas atteint. Exercé à la danse, il évitait avec beaucoup d'adresse les coups qui lui étaient destinés.

Les Grecs cultivèrent avec soin les danses guer-

rières. Voici les noms de celles qui nous sont parvenues : la *Prylide,* qu'on a confondue quelquefois avec la pyrrhique : Homère et Callimaque la citent ; la *Persiké* dansée par les soldats grecs à l'imitation des marches et contremarches en usage dans l'armée des Perses : c'était, en réalité, une évolution guerrière plutôt qu'une véritable danse; la *Sciamachie,* qui indiquait le combat avec les Ombres ; la *Telesias;* la *Karesia* très en honneur chez les Magnètes, avec la *Karpea* que les Athéniens pratiquaient aussi ; la *Thermastris*, danse qu'Athénée qualifie très justement de furieuse, car les danseurs, au comble de l'excitation, tenant longtemps la tête baissée en faisant des gestes lascifs, se mordaient les muscles des bras et finissaient par se déchirer les chairs avec les armes qu'ils agitaient ; la *Titanès* qui représentait le combat et la défaite des Titans, enfin la *Tracktros* qui avait été empruntée aux peuplades de la Thrace.

Les Scythes et les Thraces aimaient beaucoup la danse guerrière. Xénophon[1] nous laisse une description de la Pyrrhique chez ces derniers : « Quand on eut fait des libations et chanté le Pœan, des Thraces se levèrent; d'abord ils dansent tout armés au son de la flûte. Ils sautent très haut avec agilité en s'escrimant de leurs sabres nus qu'ils tiennent en main. Enfin l'un des danseurs frappe l'autre, et tout le monde croit qu'il vient de le tuer. Mais ce n'était qu'une feinte inoffensive; les Paphlagoniens jettent alors un grand cri, et le vainqueur ayant dépouillé son adversaire de ses armes sort en chantant ».

1. *Anabase.*

La véritable origine de ces danses guerrières pourrait être cherchée dans les sacrifices humains en usage chez les premiers peuples. Les Grecs, qui immolaient des captifs et des esclaves sur la tombe des héros[1] renoncèrent bientôt à cette coutume qu'ils remplacèrent par des simulacres de combat et la danse guerrière qui fut la Pyrrhique, tandis que les Étrusques conservèrent plus longtemps cet usage et le transmirent aux



FIG. 75. — DANSE GUERRIÈRE. (Sculpture antique. — Musée du Vatican.)

1. Duruy, *op. cit.*

Romains, peuple éminemment guerrier et sanguinaire.

La plus ancienne des danses guerrières de Rome fut le *Bellicrepum*[1] établi par Romulus en l'honneur de l'enlèvement des Sabines. Les Saliens institués par Numa Pompilius ne viennent qu'en second lieu par ordre chronologique. On a vu plus haut[2] en quoi consistaient leurs danses sacrées, processions armées entremêlées de saltation religieuse et de chant des *Saliaria Carmina* et des *Axamenta*, très anciens monuments de la langue étrusque, que déjà du temps de Varron on ne comprenait plus. Tullius Hostilius créa plus tard une seconde troupe de prêtres danseurs qu'il appela *Agonales*. Le costume des Saliens se composait de vêtements de différentes couleurs que recouvrait la toge brodée de pourpre. Ils portaient sur la tête un bonnet très haut en forme de cône (fig. 76); parfois leur poitrine était ornée d'une plaque métallique.

Une autre tradition fait remonter leur institution à Salius, compagnon d'Énée, venu avec lui en Italie.

Festus Pomponius parle aussi de filles saliennes appelées *Virgines Saliares* qui accompagnaient les prêtres dans leurs cérémonies, vêtues du costume militaire appelé *Paludamentum*, et coiffées d'un bonnet semblable à celui des hommes, mais de forme un peu moins élevée; il est, du reste, le seul auteur qui mentionne ces prêtresses guerrières.

Mais les danses belliqueuses ne devaient pas tarder à dégénérer et à s'écarter de leur institution

1. Pomponius Festus. Livre 122.
2. Première partie, chapitre Ier, p. 19.

première. Ainsi, par exemple, les Romains avaient fait de l'*Hormos* des Grecs une sorte de danse guerrière dont les femmes furent d'abord exclues.



FIG. 76. — PRÊTRE SALIEN.
(D'après une estampe de la Bibliothèque nationale.)

La danse guerrière, qui fut à l'origine très en honneur chez les Romains, disparut bientôt devant les combats de gladiateurs dont le réalisme sanglant était plus goûté que les simulacres anodins des chorégraphies militaires. Elle cessa d'être un spectacle et son usage fut conservé seulement chez les soldats comme faisant partie des exercices nécessaires. C'est ce qui a fait dire à Montesquieu dans *l'Esprit des Lois* : « Chez les Romains, tout, jusqu'à la danse, faisait partie de l'art militaire. »

Les Gaulois connaissaient-ils les danses guerrières ? Il n'est pas permis d'en douter, bien que Strabon, parlant

de leurs aptitudes belliqueuses, ne fasse aucune allusion à leurs danses. « Le caractère commun de toute la race gallique, dit-il, c'est qu'elle est irritable et folle de guerre, prompte au combat, du reste simple et sans malignité. Si on les irrite, ils marchent ensemble droit à l'ennemi et l'attaquent de front sans s'informer d'autre chose. »

Il serait vraiment extraordinaire de penser que ces peuples susceptibles de culture et d'instruction littéraire, qui avaient souvent parcouru le monde, poussés par un besoin de curiosité plus encore que par la soif des conquêtes, n'eussent pas emprunté aux nations dont ils envahissaient le territoire l'usage de la danse guerrière. En outre, chez la plupart des nations primitives, le chant était toujours accompagné de danses dont il était le commentaire; or, les Gaulois avaient des chants guerriers comme leurs voisins d'Armor.

Les peuples d'Armorique connaissaient les danses guerrières : « Ils marchaient au combat en invoquant le Dieu-Soleil, ou dansaient au retour en son honneur la *chanson du Glaive*, roi des batailles, couronné par l'arc-en-ciel[1]. »

1. Hersart de la Villemarqué : *Barzaz-Breiz*.

Voici la traduction d'un fragment de cette danse du Glaive :

Sang et vin et danse, à toi soleil, sang et vin et danse.
O feu! ô feu! ô acier! ô acier! ô feu! ô feu! ô acier et feu!
O chêne! ô chêne! ô terre! ô flots! ô flots! ô terre! ô terre et chêne!
Et danse et chant, chant et bataille! et danse et chant. O feu, etc.
Danse du glaive en cercle; danse du glaive. O feu ! etc.
Chant du glaive bleu qui aime le meurtre, chant du glaive bleu.
Bataille où le glaive sauvage est Roi. Bataille du glaive sauvage.
O glaive! ô grand roi du champ de bataille ! ô glaive, ô grand roi.
Que l'arc-en-ciel brille à ton front, que l'arc-en-ciel brille.
O feu ! ô feu! etc. (Traduction de M. H. de la Villemarqué.)

Les auteurs anciens font rarement mention des danses des barbares. Ces peuples envahisseurs avaient cependant des musiciens. « L'ambassadeur de Bituit, chef des clans d'Auvergne, était accompagné d'un barde qui, la *rotte* en main, chantait par intervalle la gloire du roi, celle de la nation arverne[1]. » La danse guerrière des Gaulois dut rapidement disparaître. Les troupes romaines fondaient d'importantes cités dans la Gaule barbare. Ce furent d'abord *Narbo Martius* (Narbonne) qui devint la Rome gauloise avec les institutions, les goûts artistiques et les mœurs dissolues de la métropole, *Aquæ Sextiæ* (Aix) et *Lugdunum* (Lyon), etc. La Gaule achevait de devenir province romaine en adoptant tous les vices des légions victorieuses.

Les peuples barbares, partis des hauts plateaux trop étroits pour eux, et descendus vers l'Europe aux fertiles plaines, dont la Pusta hongroise leur avait donné un avant-goût, avaient-ils des danses guerrières? Les historiens ne mentionnent pas ce fait. Il est vrai que ces hordes à demi sauvages, semaient autour d'elles la mort et la dévastation; les chroniqueurs de ces sanglantes époques ne considéraient que leurs incursions et leurs rapines. Il est fort probable qu'apportant avec eux le culte de leurs dieux, dieux guerriers par excellence, ils en célébraient les rites par des danses armées. Ce n'est qu'une hypothèse; car la danse n'est pas beaucoup le fait des races nomades fatiguées, le soir, de la route du jour, et se préparant dans le calme de la

1. Michelet, *Histoire de France*.

tente à l'étape du lendemain, surtout quand chaque étape se marque par des combats et que le repos nocturne se prend sur les champs de bataille. Ces barbares, prêts à envahir le sol nouveau qui étalait à leurs yeux ses richesses merveilleuses, n'avaient aucunement besoin d'excitation artificielle pour s'encourager à le conquérir. Ce qu'on a dit des grandes migrations germaniques des ɪvᵉ, vᵉ et vɪᵉ siècles peut s'appliquer aux invasions des Northmans pendant le ɪxᵉ siècle. Ces rois de la mer, ainsi appelés « parce que le sol leur manquait », ne pouvaient sur leurs frêles et rapides esquifs se livrer aux danses guerrières. Ce que l'on a pu écrire sur la matière fait plus honneur à l'imagination des auteurs qu'à leur parfaite connaissance des faits historiques. Nous savons cependant, par le très curieux ouvrage d'Olaüs sur l'*Histoire des Peuples du Nord*, que les Goths et les Suèves avaient des danses pyrrhiques pour exercer les jeunes gens à l'art militaire.

Plus tard toutes ces races se fondent et s'amalgament avec les nations autochtones; les traditions se mélangent, s'atténuent et se perdent; la danse guerrière des barbares, dont on croit rencontrer certaines traces, reste donc très problématique, à moins que l'on ne considère comme telle le jeu du carrousel que nous allons retrouver au xᴠɪɪᵉ siècle, et que les Goths, principalement, pratiquaient. La seule chose véritablement admissible, c'est que, pendant les sacrifices humains offerts par eux à leurs dieux, ils étaient susceptibles d'accomplir des mouvements circulaires autour des pierres sur lesquelles les victimes étaient immolées. Mais de là à l-

Pyrrhique des Grecs, par exemple, il reste du chemin à parcourir.

Aussi les danses guerrières que nous observons pendant le XVIIe siècle et jusqu'à la fin du XVIIIe siècle sont-elles d'origine plus récente. Pendant le moyen âge ces sortes de spectacles étaient remplacés par les jeux souvent meurtriers des tournois, nés au Xe siècle, et qui, après l'accident mortel arrivé à Henri II, puis à la suite de la blessure de Charles IX, furent complètement abandonnés. Les tournois cédèrent la place aux carrousels, plus pacifiques, fêtes chevaleresques déjà très en faveur chez les Goths, les Maures d'Espagne et les Italiens. Ronsard les compare aux combats autour du tombeau d'Achille, dans l'*Iliade*. Introduits en France sous Henri IV dans les premières années du XVIIe siècle, continués sous Louis XIII et Louis XIV, les carrousels devinrent des fêtes splendides, où la noblesse rivalisait de luxe et de magnificence avec le roi. Le plus brillant fut celui de 1662. Le *sujet* du carrousel, allégorie choisie généralement dans le domaine de l'histoire ou de la fable, se déroulait dans la *lice* entourée de gradins et d'amphithéâtres destinés aux spectateurs privilégiés. Le carrousel était exécuté par des *quadrilles* portant chacun des couleurs ou des costumes différents. On appelait *comparse* l'entrée des quadrilles au son des instruments. Ces jeux appartiennent à la catégorie des danses militaires, car, à côté des jeux guerriers que comprenait la première partie, ils se composaient, dans la seconde, de figures chorégraphiques formées par l'ensemble des cavaliers se mêlant et se poursuivant sans interruption.

On peut cependant classer parmi les danses armées du moyen âge, la *Morisque,* d'origine ancienne, exécutée d'abord par de jeunes garçons grimés en nègres avec des sonnettes aux genoux, sur une musique jouée par des trompettes et des instruments guerriers. On la fait remonter à l'occupation des Maures en Espagne; les Portugais y excellaient. En France et dans les Flandres, c'était une danse qui s'exécutait avec l'armure dans les circonstances solennelles, comme l'arrivée d'un ambassadeur ou l'entrée d'un roi dans une ville.

A la même catégorie peut se rattacher aussi la *Matassine,* sorte de pyrrhique bouffonne, dansée en costume guerrier avec des sonnettes aux jambes. Elle fut en usage surtout au XVIe siècle dans les ballets de Louis XIII. Elle est citée par Brantôme, par Merlin Cocaïe et par le P. Ménestrier.

Parmi les véritables pyrrhiques en usage au XVIIe et au XVIIIe siècle, il faut classer en premier lieu la *Danse de l'Épée,* autrefois en usage dans l'Helvétie, et dont Théophraste Renaudot parle dans sa *Gazette,* en 1635, après avoir assisté à une représentation donnée par la Garde Suisse. Les autres régiments adoptèrent depuis cette coutume. Dans chacun d'eux une troupe choisie d'une cinquantaine de soldats dansait, à certaines fêtes, au son du fifre et du tambour; cette coutume disparut au commencement de la Révolution [1].

1. Pourtant, après le premier Empire se retrouvent des *maîtres* et des *prévôts de danse,* dans les régiments, ainsi que le témoigne le brevet (fig. 77). Il fallait passer des examens solennels pour être reçu dans la corporation. Les prévôts et maîtres de danse ont été abolis après la chute du second Empire.

42e Régiment **BREVET DE DANSE** d'Infanterie de Ligne

Nous soussignés, Maîtres et Professeurs de Danse étant réunis aujourd'hui à l'effet de reconnaître le Sieur Marceau Alphonse Victor Léonard fusilier élève de Mr Gérard ... en qualité de Prevot ... après nous être assurés de ses talents et de ses connaissances, nous lui avons délivré le présent BREVET Nous invitons nos frères à lui prêter aide et assistance partout où besoin sera promettant réciprocité

Fait à Paris le Quinze Décembre 1850

Vu : L'offr chargé des salles



FIG. 77. — BREVET DE DANSE (1850). — (Communiqué par Mme Vve Victor Marceau.)

Mentionnons enfin la danse des *Sept Macchabées*, de Namur, qui fut exécutée pour la dernière fois en 1774, en présence de l'archiduc Maximilien. Cette danse, qui date probablement de la Renaissance, avait une certaine ressemblance avec la Pyrrhique grecque : elle était, en réalité, une sorte de ballet gymnastique.

Chez les peuples de l'Amérique du Sud, les danses guerrières étaient fort répandues, ainsi qu'on peut s'en rendre compte par les récits de voyage des grands navigateurs, depuis le célèbre capitaine Cook, et les relations des explorateurs modernes. Dans les îles du Pacifique, la danse guerrière peut se résumer ainsi : « Les danseurs forment un rond, et les spectateurs s'asseoient autour d'eux. La danse, commencée par un homme, est continuée alternativement par tous les autres. Ce danseur semble reproduire à droite ou à gauche, tout en chantant, quelque exploit guerrier; ses gestes sont énergiques. Il donne ensuite de vigoureux coups de massue sur un poteau placé au milieu du cercle et est accompagné par des musiciens frappant sur des cymbales. Cette danse a principalement lieu avant les expéditions guerrières, pour enflammer le courage des tribus[1]. »

Dans un voyage au sud de l'Afrique en 1889 nous avons eu l'occasion d'assister à des danses de tribus zouloues. Voici en quoi elles consistent :

PRÉLUDE. — Sur l'ordre du chef, une trentaine de guerriers vêtus de ceintures en lanières de peau de bœuf

1. Desrat, *Dictionnaire de la Danse*.

encore garnies de leurs poils, la poitrine chargée de chapelets d'amulettes, les jambes et les bras ornés d'anneaux de cuivre et de fer, se détachent des groupes accroupis à quelque distance du kraal. Ces hommes, armés de leur courte massue de bois, et tenant à la main,



FIG. 78. — DANSE GUERRIÈRE CHEZ LES ZOULOUS.
(D'après une photographie.)

derrière le bouclier de cuir deux ou trois roseaux assez longs pour simuler les assagaies, se placent en face de nous sur une ligne.

I. Avant le combat. — Des voix se font entendre chantant une mélodie douce et parfois mélancolique.

A mesure qu'ils chantent en marquant la mesure avec

les membres inférieurs, ce qui constitue, en somme, la caractéristique de cette danse, les hommes s'excitent davantage. Les uns accélèrent le mouvement, ce qui produit bientôt une certaine polyphonie qui se répétant sur les mêmes tons n'a rien de désagréable. L'excitation est alors à son comble : les yeux roulent, les dislocations du corps entier s'accentuent. Les bras s'agitent, le corps ondule, la tête roule, folle, sur les épaules, la respiration, écourtée, halète. C'est alors le tumulte vague et sombre dans toute sa hideur, hideur étrange, qu n'a plus rien d'humain et gronde comme ces hurlements de fauve, qui, la nuit, sèment la terreur aux alentours.

II. Le Défi. — Énervé par ces mouvements désordonnés qui endorment la sensibilité à la façon des Aïssaouas et font braver toutes les tortures, un guerrier sort des rangs avec des gestes d'énergumène. A pas saccadés il marche, le buste incliné en avant, heurtant alternativement de chaque genou sa poitrine, tandis que les amulettes s'entrechoquent. Les cheveux laineux, tressés en une foule de petites nattes, se hérissent autour du masque qui devient effrayant, et semble ainsi occuper le milieu du corps replié sur lui-même, ramassé comme pour une brusque détente. A chaque pas l'homme pousse un cri difficile à analyser, sorte de hurlement rauque, court, dur, âpre, qui sort péniblement des profondeurs de la poitrine et grince à travers la gorge dilatée, puis, en avant des siens, menace de ses armes l'ennemi qu'il a choisi, pousse son effroyable cri de guerre et revient prendre sa place (fig. 78). Un autre lui succède. Presque

tous les guerriers cafres au commencement de l'action vont ainsi défier leurs ennemis.

III. La Mêlée. — C'est la charge barbare, dans toute la force du terme. S'élançant en un désordre apparent, quoique réglé, les guerriers entrechoquent les massues et les lances, et poussent d'horribles cris. Les lanières des ceintures voltigent, les assagaies se balancent, les boucliers se meuvent; et l'on croirait voir un monstre à trente têtes, grouillant, bavant le fer, dont la masse hérissée semble inexpugnable de toutes parts.

La danse se termine, au repos, par un chant triste et monotone, dont la plainte lugubre contraste avec la furie de la charge enfiévrée.

Telle est la danse guerrière des Zoulous. Elle rappelle la chorégraphie brutale des insulaires du Pacifique. Du reste, toutes ces danses, ayant eu probablement la même origine, doivent présenter entre elles de grandes analogies.

La danse guerrière est tellement en honneur chez ces peuplades que le plus souvent les rois et les chefs de tribus se mettent eux-mêmes à la tête des danseurs. Elles rentrent dans la catégorie des danses pantomimes, car ce sont de véritables combats qu'elles représentent. On garde ainsi la mémoire des hauts faits des guerriers célèbres, on rappelle leurs actions d'éclat, leurs luttes héroïques; on habitue les jeunes générations à les reproduire pour qu'ils puissent à leur tour les imiter dans les batailles. Le rythme de ces danses guerrières est le même que celui des danses plastiques : chant d'amour

ou de guerre, il semble que chez les peuples primitifs les deux gestes obéissent à la même idée et se complètent l'un l'autre. Peut-être est-ce pour semblable raison que les Grecs subtils avaient consacré l'union de la déesse de la Beauté et du dieu de la Guerre !

OUVRAGES CONSULTÉS

Voir presque tous les ouvrages mentionnés à la fin des chapitres traitant de la danse dans l'antiquité, chez les Grecs et chez les Romains.

Olaüs Magnus, *Historia de gentibus Septentrionalibus* (in-folio), 1555.

Savary, *Lettres sur la Grèce.*

Ferdinand Foucques, *Revue française,* année 1857.

Hersart de la Villemarqué, *Barzaz-Breiz.*

LIVRE IV

La Danse théâtrale.

CHAPITRE PREMIER

LES DANSES D'ACTION DANS L'ANTIQUITÉ

« La danse peut compter parmi les arts, car elle est asservie à des règles. »

VOLTAIRE.

« L'usage de représenter les légendes des dieux et des héros, en donnant leur costume et leur figure à des hommes réels, appartient à tous les peuples aryens et se retrouve dans la haute antiquité de cette race comme il existe de nos jours[1]. »

Cet usage tire son origine de la danse religieuse qui, on l'a vu précédemment, avait pour mission de révérer les forces supérieures, en imitant le mouvement des astres, les gestes des dieux, les exploits des héros. Elle

1. Burnouf, *op. cit.*

est tellement naturelle à l'homme cette action d'imitation qu'on la retrouve chez tous les peuples : la danse en fut la plus ancienne expression. Les danses du Kalumet ou celles de la Découverte, chez les sauvages, aussi bien que les pantomimes de l'antiquité sont de véritables petits ballets d'action plus ou moins simples, plus ou moins compliqués selon les peuples, selon leur degré de civilisation, qui tous, à fort peu d'exceptions près, rentrent dans le genre *pantomime*. Chez quelques-uns elles sont restées dans un état fort embryonnaire, chez certains elles ont pour ainsi dire disparu; chez d'autres, au contraire, les Grecs et les Romains par exemple, la danse théâtrale a presque atteint son apogée.

Mais avant d'arriver à ces peuples d'une civilisation moins ancienne, il serait utile de résumer ce que l'on sait de la danse théâtrale chez les peuples de l'antiquité la plus reculée.

Tout d'abord il faut partir du principe que, dans l'enfance de l'humanité, le culte des dieux était célébré par des cérémonies d'une pompe théâtrale. Les représentations scéniques n'existent pas encore; l'imitation brutale du geste suffit à ces races naïves, et si les premiers essais timides de la pantomime peuvent s'entrevoir dans les danses des esclaves des Pharaons, ce n'est pas absolument ce que l'on pourrait appeler la danse théâtrale. D'ailleurs, les peintures des hypogées thébains qui retracent les danses religieuses, funèbres et plastiques, ne semblent pas démontrer clairement jusqu'à présent l'existence de la danse théâtrale au pays du taureau Apis. Plus tard, pendant la période alexan-

drine, les pantomimes licencieuses eurent une grande vogue. Mais on ne doit pas oublier qu'elles faisaient partie de la danse grecque et qu'elles avaient été transportées du Péloponèse dans le delta du Nil.

Ce que l'on vient de dire des Égyptiens peut se rapporter aux Chaldéens et aux Assyriens. On ne connaît chez ces peuples aucune représentation peinte ou sculptée de la danse théâtrale. Un cylindre chaldéen, qui appartient au musée de New-York, semble faire mention d'une danse théâtrale burlesque où sont représentés des hommes tournant avec des lions et des bœufs. Ce qu'il faut remarquer, c'est la disposition des membres inférieurs de ces animaux; elle indique d'une façon évidente qu'ils devaient être des mimes déguisés en bêtes. Mais aucun texte ne vient confirmer cette dernière hypothèse.

Chez les Hébreux, la danse théâtrale était inconnue, bien que le Père Ménestrier pense que le *Cantique des Cantiques* était à la fois chanté, dansé et mimé dans le palais de Salomon, par deux personnages, l'Époux et l'Épouse, accompagnés par le chœur; c'est seulement sous le règne d'Hérode que les danseuses et les histrions sont appelés en Judée pour les grandes fêtes données par le tétrarque à l'imitation de celles qui se célébraient à Rome. On sait de quelle façon Salomé, la danseuse, usa de ses talents chorégraphiques pour obtenir, à l'instigation de sa mère Hérodiade, la tête de saint Jean-Baptiste. Mais il n'est pas possible de dire si sa danse appartenait au genre de la pantomime romaine ou à

celui des chorégraphies voluptueuses des courtisanes de l'Asie. La Bible est muette à cet égard.

Les peuples anciens n'apportant aucun document indiscutable, c'est chez les Grecs qu'il faut rechercher les premières traces de la danse théâtrale.

Elle prit naissance à l'époque où les fêtes de Bacchus étaient célébrées avec la plus grande pompe. Les danses exécutées autour de la *Thymélé* s'entrecoupèrent de tirades, dites par un récitant. Thespis fut l'auteur de l'invention nouvelle : le dialogue s'établit entre le chœur et le récitant, ayant trait à une action qui se rapportait au cycle de Bacchus. Puis l'épisode, ainsi mêlé à l'action, se développa entre plusieurs personnages; le drame venait de naître : il était tantôt tragique, tantôt comique, tantôt satirique. Alors le cortège dansant le Komos fut relégué au second plan. Pourtant la danse continua à jouer un grand rôle longtemps encore dans le spectacle chez les Grecs. A l'*Emmélie*, danse religieuse par excellence que le chœur exécutait aussi dans la tragédie, la comédie opposa la *Cordace*, danse bouffonne d'un caractère absolument différent. Cette danse était plus ancienne que la comédie. Burnouf la fait dériver



FIG. 79. — DANSE TRAGIQUE.
(Figurine de Tanagra. — Musée du Louvre.)

de la *Kurdaka*, marche cadencée qui s'exécutait dans l'Inde védique en l'honneur de Kâma.

Les danses théâtrales étaient donc de trois sortes : tragiques, comiques et satiriques. Les danses tragiques, offraient un caractère à la fois noble, grave et majestueux : les Grecs avaient pour elles une grande admiration. Les noms de quelques-unes nous ont été conservés par Aristote, Lucien, Plutarque, Platon, Libanius,



FIG. 80. — DANSE DE LA SIKINNIS. DRAME SATIRIQUE.
(Peinture de vase. — Musée de Naples.)

Cassiodore, Athénée et Julius Pollux : ce sont les *Hypogépones*, l'*Hyporchème*, considérés aussi comme danses militaires, le *Thyrocopicon* et le *Kroustiron*. Certains auteurs rangent parmi les danses tragiques le *Pyladeios* et la *Pythagoriké*.

Parmi les danses comiques, il convient de citer la *Balymachia* qui fut pratiquée très longtemps : le concile de Tolède l'abolit, dit-on, en l'an 589; la *Diplé* exécutée dans les comédies d'Aristophane; l'*Igdé* très ordurière, le *Morphosmos* imitant les cris et les mouve-

ments des animaux, le *Nibadismos*, danse du même genre que la précédente, mais rappelant plus particulièrement les bonds désordonnés des chèvres.

La *Cinædé*, le *Konisalos*, la *Sikinnis* et la *Kybilé* étaient des danses satiriques. Elles se moquaient des personnages en vue, tournaient en ridicule les actions des dieux, et tombaient dans la licence la plus éhontée. Il ne nous reste aucune description de ces danses dont un savant moderne[1] a essayé de reconstituer les pas.

La pantomime était connue des Grecs; mais elle n'eut jamais chez eux la vogue qu'elle rencontra chez les Romains.

L'art du geste était nommé Ὄρχησις par les Grecs. On l'appelait aussi Χειρονομία, mot dérivé de χειρὸς νόμος qui signifie règles de la main.

L'art tragique devait atteindre les plus sublimes hauteurs avec Eschyle, Sophocle et Euripide. Mais le Romain était incapable d'en saisir la beauté : ce qu'il aimait, c'était le réalisme, le sang coulant véritablement de blessures réelles, l'orgie sans voiles et sans feintes ni supercheries. A la comédie spirituelle d'Aristophane, fine, malgré sa crudité, il préfère les Atellanes grossières. « Leurs danses se ressentaient de la bouffonnerie fescennine et des farces des histrions d'Atella. Lors de la peste qui désola Rome en l'an 364 les jeux scéniques furent institués : les jeunes Romains apprirent les danses d'Étrurie. Dans les jeux floraux, danses instituées en l'honneur de Flore, les danseuses apparaissaient sans voile en public. La comédie romaine

1. M. Emmanuel, *op. cit.*

se créait, réunissant les danses par une action et bientôt les poses et les paroles de mimes valaient les danses des ballerines [1]. » Plus tard elles devaient en dépasser l'indécence. Ce fut de l'Étrurie que vinrent les premières danses comiques romaines (fig. 82). D'un esprit plus rude, plus grossier, les peuples étrusques se rapprochaient des Romains. Comme eux, ils avaient cette gaieté lourde des corps de garde que leurs voisins de la Grande Grèce ne purent jamais affiner. Et tandis que, dans l'Hellade, le peuple se délectait au débit mesuré des beaux vers, la brutalité romaine, qui resta longtemps sans les comprendre, préférait au rythme des mots, à l'élévation des pensées et des sentiments l'art des gestes, la pantomime qui fleurit chez eux avec tant de succès. Les jeux des gladiateurs, d'origine étrusque, étaient-ils autre chose que des pantomimes sanglantes, au dénouement souvent mortel ? Le geste remplaçait la parole auprès de ces natures épaisses pour qui l'art dramatique resta toujours lettre close. On peut même dire



FIG. 81. — DANSE SATIRIQUE GRECQUE.
(Bibliothèque de l'Opéra.)

1. Duruy, *op. cit.*

qu'à l'exception des œuvres de Plaute et de Térence, qu'ils ne comprenaient guère et qu'ils n'estimaient pas, le véritable art dramatique des Romains fut la pantomime et les danses se rapportant à ce genre secondaire. Du reste, l'art des gestes s'appelait chez eux *saltatio*. Un historien raconte ainsi l'origine de la pantomime. Hiéron, tyran de Syracuse, prince cruel et soupçonneux, avait poussé le despotisme jusqu'à défendre aux Syracusains de parler entre eux, car il craignait que ses sujets n'en profitassent pour conspirer contre lui. Les citoyens s'accoutumèrent insensiblement à se faire comprendre par les gestes et les mouvements de la physionomie.

Quelle créance faut-il donner à ce fait? Remarquons cependant que les Siciliens passèrent longtemps pour être les meilleurs pantomimes.

Il a été question précédemment de l'introduction des jeux scéniques à Rome pendant la peste qui sévit sous le consulat de Sulpicius Poéticus et de L. Stola. C'est à ce moment qu'on fit venir les *ludions* d'Étrurie. On les appela *histrions*, du mot toscan *hister* qui signifie danseur (Tite-Live, Valère Maxime et Plutarque sont d'accord sur ce fait), ou peut-être aussi du nom du plus habile saltateur d'Étrurie (Plutarque). Pourtant on donne à la pantomime une tout autre origine. Livius Andronicus, Grec de naissance, qui fut esclave de Salinator, passe pour avoir composé, le premier à Rome, une action dramatique complète, en vers, qu'il jouait lui-même. Le succès de certaines tirades qu'on l'obligeait de répéter plusieurs fois de suite, lui abîma la voix. Grâce à la faveur dont il jouissait, il obtint de faire lire le texte

par un esclave, tandis que lui-même en rendait l'expression par le geste seul. La nouvelle formule d'art dramatique demeura acquise; le succès en fut très grand · Livius Andronicus fit école. Les histrions qui jouaient les Atellanes, ceux qui dansaient au son de la flûte pendant les entr'actes des comédies, essayèrent la pantomime dans le genre comique. A leur tour ils réussirent si bien qu'ils se séparèrent des autres comédiens pour fonder un théâtre spécial.

« L'art de la pantomime, dont nous ne pouvons nous former qu'une idée très imparfaite, fut porté chez les Romains à un tel point de perfection que tout ce que renferment et l'histoire et la fable et la poésie était de son ressort, que ces acteurs avaient le talent d'exprimer, par des gestes, les plus légers mouvements de l'âme, et que le langage muet, mais peut-être non moins énergique que la déclamation théâtrale, était parfaitement entendu du spectateur. » On raconte à ce sujet qu'un roi du Pont appelé à Rome par Néron, ayant assisté à une pantomime, fut tellement émerveillé du jeu de l'histrion qu'il demanda à l'empereur la permission de faire venir l'artiste dans son royaume; par ses gestes, croyait-il, l'artiste lui servirait d'interprète auprès des nations barbares dont il n'entendait pas la langue. L'art de la pantomime avait donc atteint chez les Romains un degré très élevé. Les pantomimes nécessitaient, d'ailleurs, une éducation spéciale assez complète : « Le premier devoir d'un danseur, dit Lucien, est de se rendre propice Mnémosime et Polymnie sa sœur, de cultiver sa mémoire et de s'efforcer à la rendre universelle, car tel que le Calchas d'Homère, il faut qu'il connaisse le passé, le

présent et l'avenir afin que rien ne lui échappe. Le plus bel éloge que l'on peut faire d'un danseur serait de pouvoir louer en lui ce que Thucydide loue dans Périclès, à savoir ce qu'il est à propos de faire, et de l'énoncer avec grâce. Il faut enfin que le danseur connaisse parfaitement tout ce qui s'est passé depuis le chaos et la naissance du monde jusqu'à Cléopâtre. »

Les ludions et les histrions d'Étrurie étaient devenus les mimes, et ces derniers, ayant perfectionné leur art, furent appelés pantomimes ou mimes universels[1]. Pylade, le premier, prit ce nom et les autres le conservèrent.

Ce fut vers l'an 30 avant Jésus-Christ que le goût de la pantomime alexandrine s'introduisit en Italie, apportée d'Égypte par Bathylle d'Alexandrie et Pylade de Cilicie. Accompagnés d'une bande de musiciens habiles, les danseurs obtinrent une grande vogue. Pour les applaudir, Rome délaissait tous les autres spectacles, et ces artistes appelés *Choreutes* ne tardèrent pas à être entretenus aux frais des citoyens. Les deux principaux sujets, Bathylle, dans le comique, Pylade, dans le tragique, choisirent parmi toutes les danses grecques et romaines les éléments de la danse *Italique*, et le peuple enthousiasmé ne quittait plus leur théâtre. Leur succès était si grand qu'un jour Pylade osa dire à Auguste : « Pendant que Rome s'occupe de Bathylle et de moi, elle ne pense pas à toi. Laisse-nous faire : c'est ton intérêt. »

Mais le talent des célèbres mimes avait divisé en

1. Cassiodore, *Histoire Tripartite.*

deux camps le public romain. Les uns prenaient parti pour Pylade, dont l'art tragique, poussé jusque dans ses dernières limites, faisait fondre en larmes les spectateurs, principalement dans la pantomime appelée *Glaucus*. Les autres lui préféraient Bathylle dont la verve comique, intarissable et pleine de fantaisie appelait également les applaudissements et les rires. A chaque représentation les partisans de l'un sifflaient et bafouaient l'autre, et presque toujours des discussions, des rixes sanglantes terminaient le spectacle. Les artistes rivaux durent se séparer. Ils fondèrent chacun un théâtre particulier, mais les batailles recommencèrent entre les partisans des deux genres. Protégé par Mécène, dont il avait été l'esclave, Bathylle vit son rival exilé de Rome. Cela rétablit la paix pendant quelque temps.



FIG. 82. — SCÈNE DE MIME ÉTRUSQUE.
(Bibliothèque de l'Opéra.)

Les pantomimes restèrent toujours en faveur à Rome. Les plus célèbres furent Agélius qui vécut sous Commode; Ulpius, Surredius et la danseuse Thymèle,

contemporains de Domitien; Jocundus[1] sous Galba, Othon et Vitellius; Régulus sous Antonin; Pœtus, Protogènes, Numidus, Vitalis, Abœus, Arenus, Artius, Dionysius, Callistrate, Iultus, Genesius qui fut canonisé sous le nom de saint Genès, etc. Les danseuses Junia, Livia, Arbuscula, qui furent aussi des courtisanes fameuses, se partagèrent longtemps par leur art les faveurs des Romains et des Romaines.

Les pantomimes portaient, dans leurs pièces, tous les vêtements en usage chez les Romains, à l'exception de la toge qui leur fut d'abord interdite. Mais cette défense tomba devant l'engouement qu'ils produisaient. Leurs masques n'étaient point garnis d'appareils renforçateurs de la voix comme ceux des acteurs comiques; ils avaient une ouverture de bouche plus étroite, ce qui, d'après Lucien, leur donnait une forme très agréable.

Les premières pantomimes étaient accompagnées par une seule flûte; plus tard on y ajouta des chœurs, des cymbales et une sorte d'orgue à pédale. Ces instruments suivaient le rythme que donnait le coryphée, marquant la mesure avec le talon ferré de sa chaussure.

La pantomime romaine avait ceci de très particulier qu'un seul acteur, changeant rapidement de costume et de masque, remplissait tous les rôles[2]. Telles furent les pantomimes en honneur du temps de Bathylle,

1. Il mourut à l'âge de douze ans.

2. Il n'y a rien de nouveau sous le soleil. Frégoli, qui fit courir tout Paris il y a quelque temps, n'était qu'un imitateur de l'art des Bathylle et des Pylade.

de Pylade et de Hylas. On les appelait pantomimes *monoprosopes*. Plus tard on admit plusieurs artistes jouant en même temps : ce furent les *polyprosopes*. On n'en connaît cependant que fort peu d'exemples. Pour ce qui concerne la mise en scène des pantomimes et le jeu de l'acteur, on peut se rapporter à l'*Ane d'Or* d'Apulée qui en donne une description très complète ; nous y renvoyons le lecteur.

Les Romains aimaient beaucoup les pantomimes et comprenaient parfaitement cette langue oculaire. Cependant, quand une pièce par gestes devait être donnée pour la première fois, un crieur public en annonçait, par la ville, le sujet avec force détails.

Comme tous les autres spectacles, la pantomime ne devait pas tarder à dégénérer en licence effrénée. Elle tombait, en outre, dans la plus sanglante cruauté. Quand un personnage de l'action devait mourir, on faisait revenir à sa place et sous son costume un condamné ; on le mettait à mort devant le public qui retrouvait dans son agonie l'âpre jouissance des combats de gladiateurs. A la fin cependant les empereurs s'émurent de cet excès d'immoralité. Tibère commença par réduire les dépenses des jeux et diminua le salaire des acteurs. Il défendit aux sénateurs d'entrer chez les pantomimes, aux chevaliers de se laisser voir en public avec eux. « Les histrions ne purent donner leurs représentations que sur la scène, et un sénatus-consulte investit le préteur du droit exorbitant de condamner à l'exil les spectateurs turbulents. Des désordres ayant eu lieu au théâtre, il exila les chefs des factions rivales ainsi que les acteurs pour lesquels on s'était disputé, et

jamais il ne céda aux instances que le peuple lui fit pour les rappeler[1]. »

Les autres empereurs imitèrent sa conduite dans les années qui suivirent. Néron, qui cependant encourageait la danse, chassa plusieurs fois les pantomimes : mais ce fut peut-être par jalousie. Plus tard, il les rappela, suivant en cela l'exemple de Caligula. « Néron valait mieux, car dans cet artiste grotesque il y avait au moins une étincelle d'art, et ses fêtes babyloniennes arrivaient, dans l'infamie, à une certaine grandeur[2]. »

La danse pantomime devint bientôt une parodie monstrueuse des anciens mystères religieux, et ce n'étaient même plus les mimes qui dansaient. Les hauts personnages[3], les impératrices même l'exécutaient dans leurs orgies. On se rappelle la fête des vendanges, donnée par Messaline et Silius, qui se termina d'une façon tragique, ainsi que celle offerte à Néron par Tigellinus sur les bords de l'étang d'Agrippa. Héliogabale aimait à se faire applaudir dans le ballet *le Jugement de Pâris*, où il jouait le rôle de Vénus.

Le peuple était fou des pantomimes : lorsque les danseurs furent chassés de Rome, toutes les classes de la société les accueillirent et se firent donner des représentations secrètes; souvent même on se mêlait aux acteurs et on partageait leurs jeux. Aussi lorsque ceux-ci revinrent

1. Duruy, *op. cit.*
2. *Ibid.*
3. Un théâtre fut dressé sur lequel, pour préparer les voies à l'impérial histrion (Néron), des consulaires, des femmes du premier rang représentèrent les rôles les plus impudiques. Après quoi Néron vint y chanter des vers en s'accompagnant de la lyre (Duruy).

officiellement à Rome, le succès qu'on leur fit dépassa tout ce que l'on peut imaginer. Ovide nous apprend qu'on jouait son *Art d'aimer* avec danses et gestes représentant une suite de tableaux détachés. On peut penser ce qu'étaient les différentes scènes ainsi exécutées.

Mais la folie ne restait pas cantonnée à Rome. Byzance, la nouvelle capitale de l'empire décadent, continuait l'orgie commencée par les Césars, les Flaviens et les Antonins. Aux jeux sanglants des gladiateurs avaient succédé les courses de l'hippodrome qui, grâce aux querelles des deux principales factions, les Bleus et les Verts, se terminaient rarement sans effusion de sang. Mais l'hippodrome n'était pas uniquement consacré aux courses de chars : « On y faisait entendre des chœurs de musique, on y donnait des danses, on y montrait des jongleurs, des acrobates, on y représentait des pantomimes. C'est dans ces exercices et ces parades que Théodora parut devant le public. Encore trop enfant pour remplir un rôle, elle ne fit d'abord qu'accompagner comme une petite servante sa sœur aînée Comito, qui déjà était en faveur... Quand Théodora fut devenue grande, tout le succès fut pour elle. Elle n'était ni danseuse, ni chanteuse, mais acrobate pleine d'adresse et de grâce, et même pleine d'esprit et d'invention. Dès qu'elle entrait en scène tous les regards se portaient sur elle pour ne plus la quitter[1]. »

En passant par Alexandrie, Rome et Byzance, la danse d'imitation subit donc une importante modification. Elle devint la *Pantomime* et perdit peu à peu

1. Henry Houssaye, *Aspasie*, *Cléopâtre*, *Théodora*.

son essence chorégraphique pour accentuer son caractère théâtral. Plus tard, les deux éléments, rendus absolument nécessaires, se rejoindront pour former un ensemble complet : le *Ballet-Pantomime*.

Il était utile d'en indiquer ici les origines avant d'en continuer l'histoire.

OUVRAGES CONSULTÉS

Tite-Live, *Histoire romaine*.

Valère Maxime, *De factis dictisque mirabilibus*.

Cassiodore, *Histoire Tripartite*.

Apulée, *l'Ane d'or*.

Suétone, *les Douze Césars*.

H. Houssaye, *Aspasie, Cléopâtre, Théodora*. Paris, 1891.

CHAPITRE II

LA PANTOMIME ORIENTALE

« En passant à travers les âges cette danse s'est transformée de génération en génération, et l'histoire représentée s'est perdue en route... La danseuse nous raconte une histoire qu'elle ne comprend pas, elle danse peut-être en sanscrit comme le bonze fait sa prière. »

E. GUIMET.

La danse étant le geste de la musique dont le chant est la parole, ses premières manifestations artistiques n'ont pas été autre chose que les représentations orchestiques des sujets mythiques et légendaires. Cette danse-pantomime, véritable ballet d'action réduit à son élément le plus simple, se retrouve dans tout l'Orient avec un reflet hiératique des solennités religieuses. Quelques détails empruntés aux récits des voyageurs ainsi qu'aux notes prises par nous en Orient, pourront donner une idée de la danse théâtrale de Java, de l'Inde et du Japon.

Pour beaucoup de voyageurs, ces pantomimes ne sont pas des danses. Ils commettent en cela une grave erreur; c'est, au contraire, une véritable danse théâtrale

qui consiste à mimer l'action des chants d'amour et de guerre. Seulement les touristes ne la comprennent pas, soit que ce genre de spectacle les surprenne, soit qu'on leur en explique mal le sujet; c'est pourquoi la plupart trouvent grotesques et ridicules ces gestes alanguis dont le sens leur échappe; ce n'est pas l'avis des Orientaux, car chez eux la danse-pantomime est très florissante encore.

Le comte de Beauvoir décrit ainsi une danse de bayadères javanaises : « Les voilà donc enfin ces danseuses orientales !... *Mais ce n'est point une danse !*... ce sont bien plutôt des oscillations lentes et des poses gracieuses exécutées sur place, une étude plastique pour présenter leur corps bien fait dans ses mouvements les plus avantageux, pour en montrer la souplesse et l'élégance. Tantôt elles se provoquent en guerre, comme des tragédiennes saisissent un arc d'or, le tendent en se cambrant aussi merveilleusement que les amazones de la fable, et décochent des flèches emplumées dont elles imitent la légèreté, — puis elles tombent à genoux en prière, et l'un des musiciens entonne un chant plaintif accompagné d'un seul violon indigène, — tantôt la mesure s'accélère et tonne : alors se rengorgeant avec la fierté de l'oiseau de Vénus[1], elles jouent avec de longues plumes de paon et font la roue comme lui... »

Quel est le sujet de cette danse-pantomime, car c'est bien un antique récit que les bayadères ont mimé ?

1. C'est probablement l'oiseau de Junon dont a voulu parler M. de Beauvoir.

Le voyageur n'a pas cherché à le connaître. Sans doute quelque histoire d'amour, quelque poème mystique ou légendaire dont le sens est très clair pour les gens du pays, et que le prince javanais aime à voir représenter devant lui, le soir, dans le féerique décor d'une nuit tropicale.

Autrefois les rajahs de l'Inde entretenaient de nombreuses troupes de musiciens et de danseuses. Ils étaient grands amateurs de représentations théâtrales, et fort probablement quelques-unes des pièces qui sont parvenues jusqu'à nous comprenaient des parties de chant et de danse. Ces drames n'ont plus de succès aux Indes, car les voyageurs n'en font aucune mention. La danse semble depuis longtemps s'être séparée du théâtre pour se cantonner uniquement dans le domaine religieux ou dans les fêtes princières. Si la danse des bayadères n'est, en réalité, qu'une sorte de pantomime souvent peu claire, elle n'a plus rien de commun avec les représentations scéniques. Pour ma part, je ne me rappelle pas avoir vu dans l'Inde autre chose que la danse des temples (et encore celle-ci très rarement) ou la danse de caractère, véritable pantomime que les bayadères de Calcutta, de Lahore ou de Bombay exécutent dans leurs maisons ou dans la demeure des riches hindous.

D'après l'Anglais Wilson, qui a traduit un certain nombre de pièces de théâtre, la danse théâtrale aurait eu jadis une belle période, il y a de cela cinq ou six siècles. Quelques noms de ces différents genres d'œuvres lyriques nous ont été conservés : ce sont les *Nâtyasâraka*, les *Prasthâna* et l'*Hallisâ*. Les premiers traitent uniquement de l'amour : leur forme se rapprochait de

notre opéra; les seconds, mettant en scène des personnages de castes différentes, font songer à notre ancien opéra-comique, parce que les morceaux de chant et de danse sont séparés par des dialogues parlés. Les troisièmes ne seraient autres qu'une sorte d'opéra-ballet.

La danse théâtrale est donc tombée en désuétude dans l'Inde après y avoir brillé d'un vif éclat. Il faut avouer que la domination anglaise ne fait rien pour la tirer de l'oubli, ce qui, du reste, se conçoit aisément. Le souci de la caste ne favorise pas les réunions publiques où l'on peut se trouver exposé à coudoyer les parias. D'autre part, les rajahs, ayant à leur disposition des troupes de danseuses ainsi que les Devadassi mises à leur service par les brahmanes moyennant finance, la danse mimétique des bayadères suffit aux distractions des riches. Ajoutons à cela que les Anglais, bien que tolérant les anciens usages, ont tout intérêt à ce que le peuple asservi ne se souvienne pas de sa grandeur passée!

On a déjà parlé, dans un précédent chapitre, à propos de l'Inde, des pantomimes dansées : il suffira donc de constater l'existence de la danse théâtrale dans les siècles qui ont précédé. Du reste, on ne possède que de rares documents authentiques sur la matière.

Au Japon qui a été plus étudié et nous est plus connu, « la danse théâtrale a, comme chez les Grecs, comme au moyen âge, une origine religieuse ».

« Ses débuts, dit M. Bousquet, rappellent nos « mystères » célébrés d'abord dans les églises, transportés ensuite au palais et de là au théâtre. Au IXe siècle, sous le règne de l'empereur Hei-jo, la terre s'abîma dans la province de Yamato, près de Nara, et une fumée

empoisonnée s'exhalant du gouffre répandit partout la mort. Pour conjurer le fléau, les prêtres du temple voisin eurent l'idée d'exécuter une danse emblématique sur un tertre gazonné situé devant leur sanctuaire. La fumée cessa de s'élever comme par enchantement : ce fut la consécration du drame.

« Aujourd'hui encore, en souvenir du miracle de Nara, cette même danse, appelée *Sambastro*, précède chaque représentation. Un acteur costumé en vieux prêtre s'avance sur la scène et, l'éventail à la main, exécute un pas rythmé accompagné par le chant plaintif du chœur, qui rappelle dans une mélopée fort obscure la miséricorde des dieux sauveurs. Ici, comme partout, les légendes chevaleresques ont, avec les miracles, un berceau commun, et la danse propitiatoire qui suit immédiatement le *sambastro* est consacrée à la glorification de Yorimits, une sorte de saint Georges asiatique, vainqueur d'un dragon qui désolait jadis Kioto, et avait même chassé le mikado de son palais. »

M. Bousquet donne plus loin un intéressant compte rendu de l'une de ces légendes théâtrales, qui sont dites par les musiciennes, tandis que les danseuses en font silencieusement les gestes. Ce genre de ballet s'appelle *No*, « longs récitatifs poétiques retraçant une fable religieuse chantée en partie par le chœur, tandis que les acteurs, par une danse lente et cadencée, accompagnent gracieusement et expliquent la pensée souvent obscure ». (Voir l'analyse du *Plumage de la Fée*, une de ces pièces mêlées de danse[1].)

1. Georges Bousquet, *le Japon de nos jours*, tome I, page 407.

Le caractère mystique des *No* s'explique par l'origine purement hiératique de ces spectacles. « Le premier fut joué, il y a des centaines de siècles, s'il faut en croire une tradition sintoïste où il est difficile de ne pas reconnaître le mythe universel du Soleil. La grande déesse lumineuse du soleil, Amatéras, s'était cachée dans une caverne pour échapper aux persécutions de son père, le Dieu de la Nuit. Le monde était plongé dans les ténèbres. Les dieux se coalisèrent pour l'arracher à sa retraite. Toutes les industries, qui plus tard devaient être humaines, furent employées pour construire, à l'entrée de la caverne, un théâtre où la plus belle des déesses dansa nue aux sons du premier orchestre. Amatéras, tirée de sa retraite par l'éclat de la gaieté, en demanda la cause ; on lui dit, en lui montrant un miroir, qu'on avait trouvé une déesse plus brillante qu'elle. Elle vit son image, et, piquée par la jalousie, elle sortit et consentit enfin à reprendre sa place dans le monde[1]. »

En 1887, nous avons eu, à Kioto, l'occasion d'assister à de superbes représentations de danses théâtrales anciennes offertes au Mikado par la ville. Les notes suivantes, écrites en sortant du merveilleux spectacle, donneront peut-être une idée de la chorégraphie théâtrale au Japon et principalement de la grande danse nationale du Miako-Dori.

« Aux sons de deux orchestres de *samisen* et de *soutsoumi* rangés sur les côtés du théâtre, les plus jolies gueshas de la ville, en splendides kimonos brodés d'oiseaux et de fleurs, exécutent les danses anciennes. Ce

1. G. Bousquet, *op. cit.*

sont de véritables pantomimes, gracieuses et expressives, traduction par gestes des vieilles légendes chantées par les musiciennes aux voix grêles et criardes... La mise en scène est fort belle. Les décors sont éblouissants, et ces pantomimes, que nous avons vues précédemment exécutées par les mêmes gueshas, prennent dans ce cadre large et imposant un caractère de grandeur que l'on ne retrouve pas dans les enceintes exiguës des maisons japonaises et sur les petits *tatamis*.

« On annonce enfin le *Miako-Dori* et un silence religieux se fait dans la salle.

« Trente-deux gueshas, divisées en deux troupes, s'avancent sur les estrades surélevées qui communiquent avec la scène tandis que l'orchestre attaque le Harou-Sami (l'air national) accompagné par les kotos, les flûtes et les gongs. Leur démarche est lente; elles placent en mesure leurs pieds l'un devant l'autre; une sur deux se retourne de temps en temps pour faire face à celle qui la suit; bientôt les deux files se rejoignent sur la scène, se croisent, puis disparaissent dans les coulisses. Elles reviennent alors ayant changé leurs éventails contre des tambourins, recommencent leurs marches et leurs contremarches solennelles pour s'en retourner deux par deux en se tenant par les mains.

« La danse du Miako-Dori n'est qu'un ensemble de figures et de poses gracieuses exécutées avec des éventails, des branches de fleurs, des tambourins, des saluts et des prosternations à la mode du pays. »

Le sens de ces pantomimes hiératiques n'est pas compréhensible pour les étrangers. L'est-il davantage pour les interprètes ? M. Guimet dans ses *Promenades japonaises*

le nie : « La danseuse se lève et prend des poses. C'est une danse dramatique qu'elle exécute; on retrouve dans ses attitudes les allures contournées des vieux dessins japonais. Dans sa pantomime les traits du visage restent impassibles : c'est une élégie à froid qui n'a que des gestes et point d'âme. Il est vrai que la pauvre enfant reproduit consciencieusement les mouvements qu'on lui a appris, mais qu'elle n'en connaît pas le sens. En passant à travers les âges, cette danse s'est transmise de génération en génération, et l'histoire représentée s'est perdue en route; de même que certaines formules religieuses sont répétées pendant des siècles alors même qu'on ignore ce qu'elles ont signifié. La danseuse nous raconte une histoire qu'elle ne comprend pas; elle danse peut-être en sanscrit comme un bonze fait sa prière. »

Les principales représentations de la danse théâtrale au Japon ont lieu pendant les *Matsouri*, « fêtes d'un caractère profane et religieux, dit M. Bousquet, comparables à celles que nos anciens corps de métier célébraient en l'honneur de leur patron ». Ce sont de pittoresques cavalcades composées de chars qui, outre les dieux, portent des troupes de danseuses. De temps en temps les chars s'arrêtent et les gueshas exécutent devant la divinité leurs mystérieuses pantomimes, jadis caractérisées par beaucoup de licence, de grossièreté et de trivialité. Mais aujourd'hui ce cachet légendaire a tout à fait disparu. Le Japon s'est trop rapidement civilisé. Voici ce qu'écrivait en 1877 M. Bousquet au sujet des Matsouri : « Des idoles colossales sont placées dans de grandes baraques de bambou et de paille; ces idoles sont elles-mêmes des charpentes grossières recouvertes

d'étoffes. Un homme peut aisément se tenir debout dans la bouche ouverte; ce sont moins des représentations divines que des pièces à surprise. La première que je vais voir écarte lentement ses jambes croisées et découvre dans son abdomen tout un corps de ballet, un orchestre et un chœur. La danse commence aussitôt; mais c'est ici que le plus grand étonnement attend le spectateur européen. Ce qu'on joue, c'est un de nos airs sur la guitare japonaise. Ce qu'on danse, c'est la gigue et les exécutantes sont costumées... en canotières ! Une jupe courte verte et rouge, un corsage rouge et le chapeau de paille sur l'oreille, voilà le dernier mot de la chorégraphie contemporaine : hélas ! »

Il faut avouer pour l'honneur de l'art japonais que de pareilles performances sont fort rares, et celle-ci, tentée quelques années après la révolution, n'a pas eu de répercussion sur l'âme artistique du peuple.

OUVRAGES CONSULTÉS

Comte de Beauvoir, *Voyage autour du Monde*. Paris, 1884.

G. Bousquet, *le Japon de nos jours*. Hachette, 1877.

E. Guimet, *Promenades japonaises*. Paris, Charpentier, 1883.

F. de Ménil, *Revue Internationale de Musique. La Musique, la Danse et le Théâtre au Japon*. N° 18, 15 décembre 1898.

CHAPITRE III

LE BALLET ET SES ORIGINES

> « Le ballet, chose nouvelle, c'est un mélange géométrique de plusieurs personnes dansant ensemble sur une harmonie de plusieurs instruments. »
> BALTASARINI.

Certains auteurs (le P. Ménestrier, Bonnet), font dériver le ballet moderne de l'ancienne *Emmelie* ou danse sacrée des Grecs ; or, les différences essentielles qui existent entre le ballet moderne et ce qui nous est connu des danses antiques indiquent clairement que c'est dans une autre direction qu'il faut rechercher l'origine de notre danse théâtrale.

En réalité, après une longue période pendant laquelle ses traces nous échappent, la danse scénique passe, depuis le moyen âge, par deux grandes phases : le ballet de cour et le ballet théâtral. La place du ballet de cour devait être logiquement au chapitre IV du livre IIe ; cependant il est nécessaire d'en parler ici, car c'est l'acclimatation du ballet de cour sur le théâtre qui, l'obligeant à observer certaines règles de la convention

scénique, en a fait le ballet actuel, et nous pouvons le dire hardiment, l'opéra. Les premiers opéras ne furent que des ballets mêlés de chant, où la danse devait se trouver bientôt reléguée à une place secondaire.

Mais où faut-il chercher l'origine des ballets de cour?

Nous la rencontrons d'abord au moyen âge, où les traditions des Saturnales antiques, transportées en Gaule par les légions romaines, étaient devenues le *Carnaval*, la *Fête des Fous*, les *Mascarades*, les *Masques* et les *Intermèdes*, cérémonies comprenant des danses chantées. Or, depuis longtemps l'habitude s'était conservée de mimer par les danses les sujets des chansons.

La plupart des danses religieuses, guerrières ou plastiques dont il a été déjà question précédemment n'étaient que des ballets à l'état embryonnaire.

Il n'est pas besoin d'expliquer davantage la vogue éternelle de cet art qui se développait chez des races jeunes « et qui n'avait pour but que de rendre plus nette la signification des mots par la précision du geste ». C'est pourquoi on la rencontre à l'aurore de tous les peuples.

La danse astronomique, représentant le chœur des astres, la conjonction des planètes avec les étoiles fixes, était un véritable ballet.

Il y a des ballets, en toute l'acception du terme, dans le théâtre grec : celui des Néréides de *Prométhée enchaîné*, celui des *Grenouilles*, celui des *Oiseaux* dans les comédies d'Aristophane.

La pantomime romaine avec la danse italique n'était autre chose qu'un ballet très simplifié. Au même genre appartiennent, la danse macabre, les danses pieuses



FIG. 83. — BALLET DE COUR.

(D'après une gravure de Bérin. — Bibliothèque de l'Opéra.)

exécutées dans les cathédrales. Le chœur des églises n'est-il pas, en effet, surélevé, en forme de théâtre et le mot, *chœur*, ne vient-il pas du mot grec χορός, danse? Autrefois on y représentait les premiers Mystères. Toutes les danses anciennes étaient donc de petits ballets d'action fort rudimentaires. La plupart des danses exotiques rentrent dans cette catégorie. Seules les danses de cour ou de salon, depuis le xvie siècle, se sont bornées à être des exercices d'adresse pure et de grâce et quelquefois de souplesse.

Mais il ne faut parler ici que du ballet théâtral. C'est dans les cours des grandes puissances d'Europe, en Italie et en France principalement, qu'il commence à prendre une forme, car la danse d'imitation est vraiment à sa place au milieu d'une action, et toutes les danses des ballets primitifs étaient reliées entre elles par une action scénique, réduite à la plus grande simplicité. Le ballet de cour fut donc un prétexte à danses, une idée ingénieuse qui servait d'intermédiaire entre les différentes entrées chorégraphiques.

Les histrions, qui jouaient les Mystères du moyen âge, descendaient fort probablement des mimes romains, formant avec les acteurs antiques une chaîne ininterrompue, « bien qu'elle se montre rarement aux yeux dans l'obscurité des siècles reculés », ainsi que l'observe Gaston Paris.

Pour mieux être compris de leurs fidèles, encore grossiers, les prêtres avaient imaginé de faire défiler, dans le chœur, des clercs revêtus du costume des per-



FIG. 84. — LE MAGNIFIQUE BALLET DU ROI LOUIS XV, DONNÉ A CHANTILLY POUR LE PLAISIR DE SA MAJESTÉ. — (D'après une gravure du temps. — Bibliothèque de l'Opéra.)

sonnages mis en scène par la Sainte Écriture. Ce fut le début de la danse théâtrale au moyen âge; car, de même que les chanoines dansaient dans l'église sur les rythmes majestueux de la pavane, les acteurs improvisés, en plus d'une circonstance, dansaient pieusement comme dans le ballet des *Vierges sages et des vierges folles* au cours duquel ces dernières devaient certainement se livrer à des ébats chorégraphiques.

Les Mystères chrétiens furent la plus ancienne manifestation théâtrale de notre contrée. On les retrouve dans toute l'Europe : en Angleterre, en Allemagne comme en France. Le Mystère de la Passion forme le fond principal de cette littérature dramatique. Les confrères de la Passion restèrent les seuls acteurs jusqu'à ce que les clercs de la Basoche, comprenant que le peuple commençait à se lasser des drames sacrés, eussent fait entrer le théâtre dans la voie profane.

Sans être non plus tout à fait un ballet, le *Masque*, très en honneur à la cour d'Angleterre aux XVIe et XVIIe siècles, offrait une sorte de représentation de gala composée de danse, de musique, de scènes parlées et mimées. S'il faut en croire les anciennes chroniques, un des premiers masques aurait été représenté en 1510, à la cour de Henri VIII. Les masques nécessitaient la collaboration de plusieurs artistes : un poète, un musicien, un peintre et un maître de ballet. Les plus grands poètes anglais, Shakespeare, Ben Johnson, Beaumont, Fletcher, Milton écrivirent des *masques* célèbres que les meilleurs compositeurs du temps, Purcel, Eccles, Lowes, etc., mirent en musique. Ce genre de spectacle se rapprochait des intermèdes italiens

et des mascarades, divertissements favoris des rois de France depuis Charles VI. A la mascarade se rattachait la *Boutade* qui était, d'après l'abbé de Pure, un raccourci du ballet, une *boutade* de l'imagination se contentant de peu d'entrées, exécutées sur un sujet galant ou folâtre. Autrefois la boutade consistait en quatre entrées, un récit et un grand ballet. Les premières entrées étaient d'un seul danseur et le grand ballet de quatre rassemblées après le récit[1].

La vogue de ces divertissements se continua sous Charles IX, Henri III, Henri IV, qui prit part à la mascarade des *Sorciers*, sous Louis XIII, jusqu'à Louis XIV, qui, âgé de seize ans, fit un personnage dans une mascarade dansée chez Mazarin. La dernière que le roi honora de sa présence fut le *Carnaval* de Benserade et de Lulli ; on sait quelle influence eurent sur la décision royale les beaux vers de *Britannicus*.

Les poètes Jodelle, Passerat, Baïf, Ronsard, Benserade, Daurat, Ph. Desportes, Imbert, L'Estoile, Colletet, Malherbe, Maynard, Saint-Amand, Théophile, Bordier se distinguèrent dans cette sorte de littérature très à la mode et d'une origine bien française parce qu'elle exige de l'esprit, de la galanterie et du goût : le ballet a pris naissance de ces divertissements.

Le théâtre, en dehors des Mystères, avait déjà fait une incursion dans le domaine profane, principalement au XIIIe siècle avec maître Adam de la Halle, dont le *Jeu de Robin et de Marion*, s'il a été considéré comme le premier opéra-comique à cause de la partie musicale très

1. V. Fournel, *les Contemvorains de Molière*.

importante qu'il renferme, peut, à bon droit aussi, être appelé le premier ballet. En effet, dans cette pastourelle, genre déjà connu, dont maître Adam s'est contenté d'agrandir le cadre, la danse tient une certaine place. Pour célébrer la joie de se revoir, Robin et Marion dansent ensemble, puis la gente bergère demande à son ami s'il sait *mener la tresche,* sorte de ronde d'origine provençale, très en faveur dans les campagnes, et la pièce se termine brusquement sur une farandole. Mais ce premier essai de danse théâtrale n'a pas eu d'imitateurs pendant les années qui suivirent.

Nous sommes obligés d'attendre un intervalle de près de cent ans pour retrouver un semblant de ballet dans le cortège triomphal qui mène Pétrarque au Capitole en 1341. Quelques années après, au mariage de Galéas Visconti, duc de Milan, avec Isabelle d'Aragon, un gentilhomme lombard nommé Bergonzo di Botta fait exécuter un *intermède* très développé, donnant déjà l'idée d'un ballet, et dont Cahusac a laissé une longue description. On y voit Jason et les Argonautes danser une entrée noble, suivis de Thésée et d'Atalante, « représentant par des danses vives une chasse à grand bruit ». On y voit encore Iris, montée sur un char traîné par des paons, et accompagnée de plusieurs nymphes « vêtues d'une gaze légère et qui portaient des plats ».

Ce spectacle avait lieu pendant un festin d'apparat. Rappelons, à ce propos, que le mot intermède vient d'*entremets* parce que les entrées de danses avaient lieu entre chaque service.

Sans raconter dans tous ses détails ce ballet auquel on ne peut refuser une certaine ingéniosité, citons

cependant les principaux ensembles de danse exécutés par les dieux de la mer et des principaux fleuves de la Lombardie, l'entrée des reines amoureuses Sémiramis, Hélène, Médée et Cléopâtre, chassées bientôt par les amours qui en « une danse vive et animée fondent sur elles, les poursuivent avec leurs flambeaux allumés et mettent le feu aux voiles de gaze dont elles étaient coiffées ».



FIG 85. — TRITON (XVIIe SIÈCLE). (D'après une lithographie en couleur d'Hippolyte Lecomte. — Bibliothèque nationale.)

La description de cette fête courut toute l'Europe et l'exemple en fut suivi dans la plupart des cours princières à l'occasion des grandes solennités. Il fallut toutefois l'invention du *style monodique* par Caccini, Peri et Monteverde pour donner aux intermèdes musicaux une forme nouvelle : celle du drame lyrique. A la fin du XVIe siècle, le poète Florentin Rinuccini et le musicien Caccini écrivirent une pièce théâtrale chantée et dansée, *Daphné*, qui fut représentée à Florence en 1597. Rinuccini, encouragé

par le succès, donna bientôt après une *Eurydice* avec Caccini, poème que Peri mit en musique à son tour, et une *Ariadne* avec Monteverde. L'opéra était créé. L'*intermède* avec sa musique, ses dieux et ses machines lui avait tracé la voie. Mais dans les premiers opéras la danse avait été supprimée. On imagina alors un autre genre de pièces où les parties chantées étaient remplacées par la chorégraphie : à son tour le ballet théâtral venait de naître. Sa vogue fut considérable et finit par contrebalancer le succès des ballets de cour en usage dès le xve siècle.

Ces œuvres, que l'on s'est ingénié à classer en ballets *historiques, fabuleux, poétiques, bouffons, moraux, allégoriques* ou *de fantaisie*, étaient généralement en cinq actes, divisés chacun en trois, six, neuf et quelquefois douze *entrées*. L'entrée se composait de plusieurs quadrilles, chacun de quatre, six, huit et douze danseurs vêtus uniformément.

Catherine de Médicis avait introduit le ballet italien en France, longtemps avant sa transformation théâtrale et lorsqu'il n'était encore qu'un intermède plus ou moins développé.

Le premier ouvrage à la façon italienne représenté en France est le célèbre *Balet comique de la Royne* « faict aux nopces de Monsieur le duc de Joyeuse et de Mademoiselle de Veaudemont, par Balthasar de Beaujoyeulx, valet de chambre du Roy et de la Royne sa mère » (1582). Ce ballet qui mettait en scène la magicienne Circé et dont le plan détaillé était de Baltasarini, dit Beaujoyeux, eut pour auteurs l'aumônier du roi, La Chesnaie, qui fit les vers, le sieur de Beaulieu,

qui avec le concours des musiciens de la chambre du roi et principalement maître Salmon, se chargea de la musique, et Jacques Patru qui dessina les costumes et peignit les décors.

La description en est connue : elle se trouve dans l'ouvrage de M. L. Celler, les *Origines de l'Opéra*, et dans la préface que M. Weckerlin écrivit en tête de l'édition Michaelis. Ce ballet fut représenté par les dames et les seigneurs de la cour. La reine, la princesse de Lorraine, les duchesses de Guise, de Nevers, d'Aumale et de Joyeuse, en naïades, ne dédaignèrent pas de se mêler aux chantres du roi qui représentaient les Tritons. Voici d'après le livret la description du ballet final : « Ce fut alors que les violons changèrent de ton, et se prindrent à sonner l'entrée du grand balet[1]



FIG. 86. — HABIT DE BALLET.
(D'après une gravure de Bérin. — Bibliothèque de l'Opéra.)

1. N° 12 de l'édition Michaelis.

composé de quinze passes, disposées de telle façon, qu'à la fin du passage toutes tournoyent toujours la face vers le roi : devant la majesté duquel estans arrivées, dansèrent le grand balet à quarante passages, ou figures géométriques, et icelles toutes justes et considérées en leur diamètre, tantôt quarré, et ores en rond et de plusieurs et diverses façons, et aussitôt en triangle, accompagné de quelqu'autre petit quarré et autres petites figures. »



FIG. 87. — HABIT DE BACCHANTE.
(D'après une gravure de Bérin. — Bibliothèque de l'Opéra.)

La danse ne tenait en réalité qu'une place secondaire, mais ce monument primitif de notre chorégraphie scénique était intéressant à citer. Beaujoyeux dit en effet : « Le ballet, chose nouvelle, est un mélange géométrique de plusieurs personnes dansant ensemble sur une harmonie de plusieurs instruments. » Tel fut le premier grand ballet de cour exécuté en France à la manière italienne. Catherine de Médicis pour mieux

gouverner selon ses ambitions et empêcher Henri III de s'occuper des affaires du royaume, imagina fête sur fête : « Elle mit en jeu les festins, les bals, les masca-



FIG. 88. — COSTUME DE BACCHANTE (1680).
(D'après une lithographie en couleur d'Hippolyte Lecomte. Bibliothèque nationale).

rades, les ballets, les femmes les plus belles, les courtisans les plus libertins[1]. » Un Italien, Pompeo Diabono, professeur de danse à la cour de Savoie, fut appelé à Paris, en 1554, pour régler les ballets de la cour : l'immoralité transalpine, encouragée

1. Cahusac, *la Danse ancienne et moderne.*

par la reine, s'implanta en France et les ballets sous Henri III, devinrent très licencieux et d'un goût souvent plus que douteux.



FIG. 89. — UN SEIGNEUR DE LA COUR.
(Costume de ballet de cour, dans le ballet de la Nuit, 1653. — D'après une estampe de la Bibliothèque nationale.)

Ce genre de divertissements reste fort à la mode sous le règne de Henri IV, à tel point même que l'on a pu dire : « C'est pendant le gouvernement de ce prince que les Français ont le plus dansé et se sont le mieux battus. » On compte, en effet, plus de quatre-vingts grands ballets de 1589 à 1610. Il serait oiseux ici d'en faire même une simple nomenclature[1].

Le goût de ces spectacles avait pris à la cour. Les ballets du *Roy*, de *Psyché*, des *Dix Verds*, d'*Apollon*, du *Roi et de la Reine*, de la *Douairière de Billebahaut* (Bilbao), etc., étaient mis en musique par les meilleurs compositeurs de l'époque, Guédron, Mauduit, les Boës-

1. Nous renvoyons le lecteur aux pages si documentées que M. V. Fournel a consacrées au ballet de cour, dans le second volume des *Contemporains de Molière*.

set, Molier, Verdier, Belleville, Dumanoir, le Bailly, Baschet, d'Assoucy et même le roi Louis XIII qui composa les airs du ballet de la *Merlaison*.

Louis XIV s'était livré avec passion à la danse. Il parut pour la première fois dans le ballet de *Cassandre* (1651) et cessa de danser après celui de *Flore* en 1669 (fig. 90).



FIG. 90. — LOUIS XIV EN COSTUME DE ROI SOLEIL.

(Ballet de la Nuit, 1653. — D'après une estampe de la Bibliothèque nationale.)

Résumons en quelques lignes ce qui se rapporte à cette période du ballet de cour qui dure exactement un siècle, de 1581 à 1681. Ces représentations, composées d'entrées de danse, de récits qui les expliquaient et de madrigaux adressés aux acteurs et actrices, toujours choisis parmi les hauts personnages de la cour, eurent une vogue considérable, non seulement auprès de la noblesse, mais aussi auprès du clergé qui ne dédaignait pas d'y assister. Une place d'honneur était réservée aux prélats dans les grandes circonstances. Du reste, après le bon chanoine de Langres, Jean Tabourot, des prêtres s'étaient occupés dans leurs écrits de cette question

profane : l'abbé Marolles consacre dans ses *Mémoires* une large place au ballet, l'abbé de Pure, le P. Ménestrier, dont le nom est souvent revenu sous notre plume, ont laissé sur le ballet et la danse des pages intéressantes.

Les seigneurs, non contents de l'honneur de danser dans les ballets de cour, voulurent avoir la gloire de les composer. A la liste des auteurs dont on a lu les noms plus haut, il faut ajouter le sieur de la Chataigneraye, les ducs de Guise et de Vendôme, MM. de Rohan, de Montmorency, le prince de Condé et surtout le comte d'Auvergne, bâtard de Charles IX. Le duc de Nemours, le plus célèbre de tous, débuta sous Henri IV; c'est pendant le règne de Louis XIII que son imagination, quelquefois un peu triviale, put se donner libre carrière.

« Sous Louis XIII, dit M. V. Fournel, le caractère des ballets de cour se transforme quelque peu, ou plutôt ceux-ci prennent une physionomie multiple et variée où l'on reconnaît tour à tour l'influence de l'humeur sombre du monarque. » Les courtisans faisaient tous leurs efforts pour échapper à la mélancolie royale. C'est ce qui explique l'extravagance burlesque et grossière des ballets d'alors, tombant dans l'excès contraire à la tristesse du prince.

Pendant le gouvernement de Richelieu, la réaction eut lieu dans un sens différent et le ballet tourna vers l'emphase et le phœbus. Louis XIV qui, par son influence éclairée, faisait progresser tous les genres littéraires et dramatiques, ne pouvait oublier le ballet où il aimait à figurer. Le côté grossier, trivial et grotesque laisse place à un genre plus distingué et plus noble, et,

tandis que le ballet de bouffonnerie équivoque et licencieuse se continue au Luxembourg chez Gaston d'Orléans, frère de Louis XIII et oncle de Louis XIV, chez quelques autres seigneurs, le ballet majestueux triomphe aux palais du Louvre, des Tuileries, de Fontainebleau. Louis XIV s'entourait, pour la composition de ses ballets de cour, des artistes les meilleurs de son époque. Bocan réglait les entrées de danse, Lulli écrivait la musique, les meilleurs chanteurs de l'époque, M[lles] de Saint-Christophe, Hilaire, la Barre, de Sercamanan s'y faisaient entendre.

Puis Beauchamp, succédant à Bocan parti en Angleterre, Molière fournissant à Lulli des vers et des entrées de danse pour sa musique, le ballet de cour fut en état de passer sur la scène. Il s'unit d'une façon parfois bizarre à la tragédie et à la comédie. C'est alors qu'on représenta les tragédies-ballets et les comédies-ballets. *Orphée et Eurydice*, la *Grande journée des machines*, une tragédie de Chapotton, jouées en 1640 par la troupe royale et dans lesquelles la danse alternait avec le chant, en avaient donné les premiers l'exemple. Ce fut le commencement des pièces à machines dont Corneille et Molière condescendirent à écrire les dialogues parlés. On peut citer parmi ces dernières l'*Andromède* de P. Corneille, tragédie mêlée de chants et de danses, et donnée en 1650 au Petit-Bourbon, ainsi que la *Toison d'or* du même, représentée d'abord au château du marquis de Sourdeac, puis par les acteurs de la troupe royale du Marais, au théâtre de la rue Vieille-du-Temple.

Molière de son côté avait écrit des comédies-ballets

pour les fêtes de Saint-Cloud et de Versailles et dans lesquelles le roi dansa plusieurs fois. Rappelons *le Mariage Forcé, le Sicilien, la Pastorale comique, M. de Pourceaugnac, le Bourgeois gentilhomme*, qui se composaient en grande partie de chant et de danses.

OUVRAGES CONSULTÉS

V. Fournel, *les Contemporains de Molière.*
G. Bapst, *Essai sur l'histoire du Théâtre.*

CHAPITRE IV

LE BALLET — LA PANTOMIME

> « Le corps de la femme semble presque affranchi des lois ordinaires de la pesanteur. Il est angélique à demi tant on sent qu'un esprit subtil, répandu dans toutes ses parties, le gouverne harmonieusement, l'ennoblit, l'allège. On dirait parfois une âme qui danse sous une forme sensible. »
>
> JULES LEMAITRE.

C'est alors que l'on comprit l'importance que pouvait prendre la chorégraphie au théâtre. La musique faisait déjà pressentir le grand rôle qu'elle était appelée à jouer. Des acteurs italiens étant venus à Paris représenter quelques pièces musicales de leur répertoire, on voulut les imiter, et le 28 juin 1669 le privilège fut donné à Perrin et à Cambert, d'établir par tout le royaume des Académies d'opéra ou représentations en musique et en langue française. L'opéra était donc fondé bien avant que Lulli, « le coquin ténébreux », en ait dépossédé les véritables créateurs pour s'en attribuer la gloire usurpée. L'opéra conserva une place considérable à la danse dans son spectacle.

Beauchamp, maître à danser du roi, qui depuis

1648 était l'organisateur des ballets de cour, fut chargé de la partie chorégraphique. Sous le nom d'opéra-ballet, la première œuvre représentée fut la *Pomone* de Perrin et Cambert, donnée en 1671. Il en reste le premier acte : nous connaissons seulement deux entrées de bouviers dansants, de fort peu d'étendue, mais par le livret, qui nous est parvenu en entier, nous voyons au second acte les *Follets*, transformés en fantômes, exécuter une « danse terrible », et plus loin un ballet de cueilleuses de fruits. Du second opéra de Cambert, *les Peines et les Plaisirs d'Amour,* représenté le 8 avril 1672, il ne reste aussi que le premier acte. Outre l'entrée de bergers de l'acte I, on trouve dans le poème un ballet de spectres au deuxième acte, et un ballet de bergers et de bergères à l'acte IV.

La danse a pris possession du théâtre. Avec Lulli son rôle devient très important. Lulli s'intéressa, du reste, beaucoup à la chorégraphie. Ce fut lui qui eut l'idée le premier de faire danser les femmes sur la scène. Là encore, le ballet de cour eut sur la danse théâtrale une grande influence.

En l'année 1681 fut représenté à Saint-Germain *le Triomphe de l'Amour*, ballet à vingt entrées dans lequel parurent plus de sept cents personnes. Les seigneurs et les dames de la cour avaient pris part à cette solennité chorégraphique; tous les grands noms de l'armorial s'étaient mêlés à ceux des danseurs professionnels. Ayant vu le succès que les princesses, les marquises, et principalement Madame la Dauphine, la princesse de Conti, Mademoiselle de Nantes, etc., avaient justement mérité par leurs grâces, Lulli essaya de faire danser des

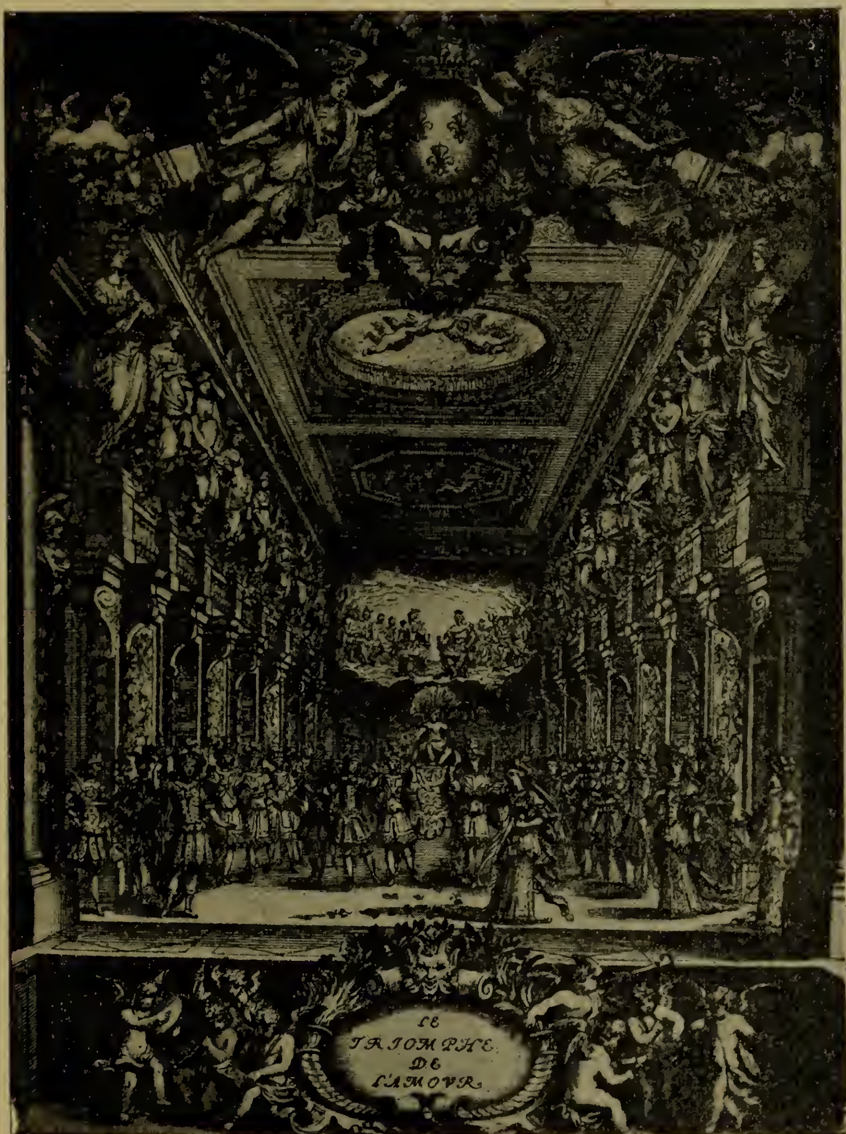


FIG. 91. — LE TRIOMPHE DE L'AMOUR (1681).

(Frontispice du ballet de Lulli. — Bibliothèque nationale, cab. des est.)

ballerines, appelées à remplir les rôles de femmes jusqu'alors tenus par des danseurs travestis. Seulement les danseuses manquaient : il fallut en improviser. La difficulté de la tâche n'effraya pas le Florentin et lorsque *le Triomphe de l'Amour* fut donné sur la scène, on vit apparaître des ballerines parmi lesquelles Mlles Pesant, Carré, Leclerc et Lafontaine qui fut la plus illustre.

Jusqu'à cette époque, les ballets étaient exécutés par des danseurs. C'étaient les sieurs Beauchamp, Lestang, Noblet, d'Olivet, Le Chantre, Bonnard, Bernier, Magny, Allard, Pécourt. Ils représentaient aussi bien les bergers que les nymphes, les bacchantes que les faunes. Il est vrai que pour les personnages féminins on employait les plus jeunes et les plus sveltes, et que l'usage du masque rendait plus admissible cette convention (fig. 92).

L'histoire du ballet a passé déjà par deux périodes : le ballet de cour dont le théâtre s'empare et le ballet d'opéra. Le premier va peu à peu disparaître, surtout après que le grand roi aura cessé de s'y montrer.

Dans la seconde période on peut aussi considérer deux phases : le ballet sans danseuses et l'introduction de l'élément féminin.

Au point de vue de l'importance qu'il prend dans l'opéra, le ballet, relégué avec Cambert à la dernière place (les entrées de danses sont, en effet, très courtes), prend avec Lulli un plus grand développement. Déjà dans *Cadmus et Hermione* on trouve une chacone très développée, une sorte de musique de scène pour les pantomimes dansées par les Statues d'or, par les Sacrificateurs et les Combattants.

On rencontre des gavottes, des airs à danser, des menuets, des chacones, des bourrées, des gigues, des canaries (bien que ce titre ne soit pas inscrit en tête des morceaux dans les anciennes partitions), des pantomimes très curieuses comme expression musicale, dans les autres œuvres de Lulli, *Alceste*, *Thésée*, *Atys*, *Isis*, *Psyché*, *Bellérophon*, *Proserpine*, *Persée*, *Phaéton*, etc.

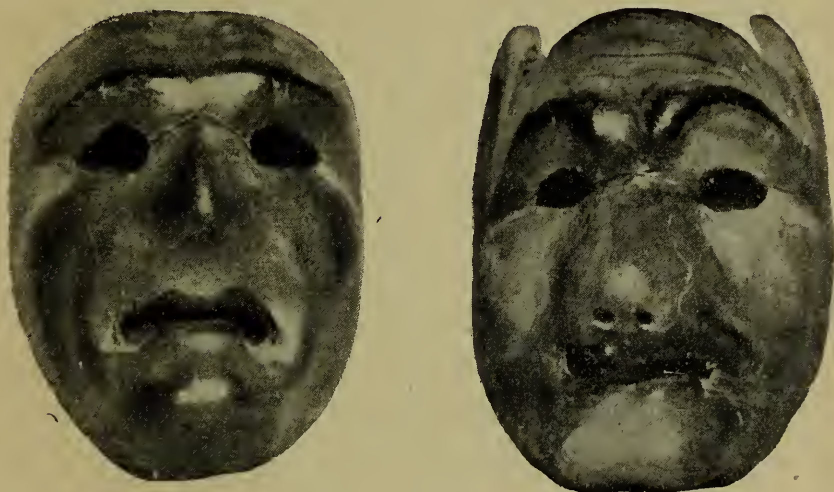


FIG. 92. — MASQUES EN CUIR PORTÉS PAR LES DANSEURS DE L'OPÉRA AU XVIIIe SIÈCLE.

Rôle de vieillard. Rôle de faune.

(Musée de l'Opéra.)

A cette époque les opéras se terminaient toujours par un ballet qui arrivait parfois hors de saison (la tradition s'en est, du reste, continuée), tel le divertissement qui suit la catastrophe d'*Atys*.

Campra, dans ses ballets, ajouta aux danses choisies par Lulli, des lourés, rigaudons, passe-pieds, sarabandes, forlanes, des musettes et des contredanses.

Campra avait compris l'utilité de la danse. Le mot que lui prête Castil-Blaze : « Il n'y a qu'un moyen de mettre les opéras-ballets en faveur : c'est d'allonger les danses et de raccourcir les jupes des danseuses », est apocryphe ; il donna dans ses œuvres une importance plus grande à la partie chorégraphique.

L'Europe Galante (24 octobre 1697) marque une nouvelle phase dans l'histoire du ballet en créant les spectacles coupés, composés d'actes divers et de sujets différents, permettant une plus grande variété de costumes. Ce spectacle présentait aussi d'autres avantages pour le directeur : on n'était pas obligé de donner l'œuvre en entier et l'on pouvait jouer séparément chaque acte, et même en intervertir l'ordre. *Les Fêtes Vénitiennes* (17 juin 1710) du même auteur rentrent dans cette catégorie.

Avec Destouches, les airs de danse prennent le nom de ballet dans la partition : les morceaux en sont plus développés et commencent à sortir de la formule des danses anciennes où Lulli et Campra les avaient cantonnés. Destouches, dont la muse gracieuse et charmante savait aussi faire vibrer la note émue, préludait par les nombreuses danses d'*Omphale* à son grand ballet des *Éléments* qui fut représenté à la cour le 31 décembre 1721.

Avec Rameau la musique du ballet s'écarte davantage des anciennes formules, principalement dans *Hippolyte et Aricie* (voir les airs infernaux), *les Indes Galantes*, qualifiées de ballet héroïque, *Platée* et *Zoroastre*. Mais s'il a rajeuni les rigaudons, les passe-pieds et les chacones, qu'il traite souvent en style fugué avec

beaucoup de science, il n'ose pas encore s'écarter des usages anciens. Ce n'était pas à un musicien que devait



FIG. 93. — LOUIS PÉCOURT.

Pensionnaire du Roi, compositeur des ballets de l'Académie royale de musique et maître à danser de Madame la duchesse de Bourgogne.

D'après la peinture de R. Tournière, gravée par Chéreau. — Bibliothèque de l'Opéra.)

revenir l'honneur de changer les coutumes admises par la routine, c'était à un chorégraphe : Noverre (fig. 102).

Mais, avant d'arriver à cette période, disons quelques

mots des danseurs et ballerines les plus célèbres. Nous commencerons par les danseurs dont la gloire devait bientôt s'effacer devant celle des déesses de l'Opéra, et qui pour la plupart furent des chorégraphes très remarquables comme Beauchamp, comme Pécourt, l'amant de la belle Ninon de Lenclos, Feuillet, Desaix, Ballon, Blondy, le professeur de Mlle de Camargo, Marcel, Bondiery-Laval, l'orgueilleux Vestris aux prétentions ridicules et dont les sorties sont trop connues pour être rappelées ici.



FIG. 94. — M. BALLON DANSANT A L'OPÉRA.
(D'après une gravure de Bérin. — Bibliothèque de l'Opéra.)

Rameau, célèbre chorégraphe du XVIIIe siècle, dans la préface du *Maître à danser* (1734), nous renseigne sur les qualités des principaux danseurs et maîtres de ballet de cette période :

« Beauchamp était savant, recherché dans ses

compositions, et il avait besoin de gens habiles pour exécuter ce qu'il inventait. Heureusement qu'il avait pour lui, dans Paris et à la cour, les danseurs les plus habiles, Saint-André, Favier, Fabre, Boutteville, du Mirail, et Germain. Mais quels que furent les talents de tous ces danseurs, de leur propre aveu, la palme était réservée à Pécourt et à Lestang, qui depuis ce temps ont été les modèles de tous ceux qui ont voulu briller dans la même carrière. Le caractère de l'un et de l'autre n'était pas le même; ils étaient tous les deux formés par la nature avec les grâces et avec toutes les dispositions de la belle danse. Lestang dansait avec noblesse et précision et Pécourt remplissait toutes sortes de caractères avec grâce, justesse et légèreté. »

On sait qu'à la mort de Lulli, Beauchamp quitta l'Opéra; Pécourt lui succéda. Pécourt s'était essayé dans le ballet de cour : « Il montra qu'il avait un génie supérieur. Il avait besoin de tous ses talents pour remplacer dignement le maître qui l'avait précédé; mais il en vint à bout par la variété infinie et par les nouveaux agréments qu'il prêta aux mêmes ballets que Beauchamp avait déjà fait exécuter.

« Blondy, neveu et digne élève de Beauchamp, commençait dès lors à se distinguer et disputait de gloire avec Ballon dont la réputation est si justement établie. Ce dernier avait un goût infini et une légèreté prodigieuse. Dumoulin, le dernier des quatre frères, fut celui qui approcha le plus de Ballon. Il eut d'abord l'avantage d'être associé pour les pas de deux avec Mlle Guyot qui était une excellente danseuse et, par ses essais qui réussirent, il se rendit capable de figurer

avec l'illustre M[lle] Prévost (fig. 95). Marcel, qui était aussi un excellent chanteur, débuta dans *les Fêtes Vénitiennes.* Les pas de deux qu'il a dansés sont autant de tableaux où les rapports sont si justes et les couleurs si vives qu'on ne peut s'empêcher de les admirer. »



FIG. 95.
LE SIEUR BALLON ET LA DEMOISELLE PRÉVOST DANSANT.
(D'après une gravure de la Bibliothèque de l'Opéra.)

Blasis complète, de la façon suivante, les renseignements laissés par Rameau : « Les danseurs français devinrent à leur tour le modèle des artistes des autres pays. Paris établit la vraie manière de danser avec grâce et noblesse et l'école française fut réputée la meilleure des écoles, de même que ce fut celle de la musique italienne à l'égard des autres écoles de l'Eu-

rope... Sodi, qui se fit remarquer par son talent dans la pantomime, Lamy, bon danseur de demi-caractère, de Hesse et le danseur comique Walter furent regardés comme les meilleurs compositeurs (de ballets) de leur temps. Pitrot leur succéda et se sentant des dispositions pour réussir dans le genre héroïque et l'améliorer, il composa son ballet de *Télémaque* qui obtint un grand succès. Létang, Pic, Gaspard, Angiolini, de Canziani, ses contemporains, se distinguèrent par des compositions tragiques où la pantomime était traitée d'une manière plus importante que dans les ouvrages de leurs devanciers. Le premier fut regardé comme l'un des meilleurs danseurs de l'époque. »

Mlle Lafontaine, la première femme qui dansa sur la scène, et fut appelée la Reine de la Danse, se vit dépasser par Mlle Roland, Mlle Desmatins, qui fut surtout chanteuse, Mlles Florence, d'Uzée, Mazé, Émilie Dupré et Quinault-Dufresne, qui se partagèrent les faveurs du Régent, Mlle Guyot, qui se fit religieuse, Mlle Prévost (fig. 96), qui régna en triomphatrice et dont la suprématie cessa tout à coup à l'apparition de Mlle de Camargo et de sa rivale Mlle Sallé.

Rameau parle ainsi de Mlle Prévost : « Dans une seule de ses danses sont renfermées toutes les règles qu'après de longues méditations nous pourrions donner sur notre art, et elle les met en pratique, avec tant de grâce, tant de justesse, tant de légèreté, tant de précision qu'elle peut être regardée comme un prodige dans ce genre. » Le brave maître à danser continue son dithyrambe en comparant l'illustre dan-

seuse à Terpsichore et à Protée : « Elle prend à son gré toutes sortes de formes, avec cette différence que Protée les employait souvent pour effrayer les mortels curieux qui venaient le consulter, et elle ne s'en sert que pour



FIG. 96. — Mlle PRÉVOST EN COSTUME DE BACCHANTE.
(D'après le portrait original de Raoux. — Musée de Tours).

enchanter les yeux avides qui la regardent et pour attirer les suffrages de tous les cœurs. »

Noverre, dans ses *Lettres sur la danse*, a laissé d'excellentes appréciations sur quelques-uns de ces artistes; nous ne pouvons mieux faire que de les citer ici, d'autant plus qu'il explique la routine des anciens

compositeurs qui s'obstinaient à conserver au théâtre certaines danses dont la présence devenait le plus souvent un grossier anachronisme : « La plupart des compositeurs, dit Noverre, suivent les vieilles rubri-



FIG. 97. — Mlle DE CAMARGO (1710-1770.)
(D'après la peinture de Lancret, gravée par L. Cars.)

ques de l'opéra. Ils font des passe-pieds parce que Mlle Prévost les *courait* avec élégance, des musettes parce que Mlle Sallé et M. Dumoulin les dansaient avec autant de grâce que de volupté, des tambourins parce que c'était le genre où Mlle de Camargo (fig. 97) excellait,

des chacones et des passacailles parce que le célèbre Dupré s'était fixé à ces mouvements qui s'ajustaient à son goût, à son génie, à la noblesse de sa taille. Mais tous ces excellents sujets n'y sont plus; ils ont été remplacés et au delà dans ces parties et ne le seront peut-être jamais dans les autres... On n'a point oublié l'expression naïve de Mlle Sallé (fig. 98); ses grâces sont toujours présentes et la minauderie des danseuses de ce genre n'a pu éclipser cette noblesse et cette simplicité harmonique des mouvements tendres, voluptueux, mais toujours décents de cette aimable danseuse. Personne n'a encore succédé à M. Dumoulin; il dansait les pas de deux avec une supériorité qu'on aura de la peine à atteindre. » Blasis dit de Dumoulin : « Il réussit mieux que tous les autres dans l'exécution des pas de deux et la manière d'accompagner et de suivre sa danseuse dans les groupes et les tableaux. Fossan rivalisait avec lui dans le *comique* et le *villageois.* »

Tels furent les danseurs et danseuses célèbres de la première période. Nous avons préféré donner la parole à ceux qui les ont connus : l'art du danseur est forcément un de ceux qui laisse le moins de traces !

Le ballet va maintenant entrer dans une nouvelle phase. Aux danses graves et compassées va succéder une chorégraphie plus animée et plus gracieuse.

On sait que, un soir, le danseur Dumoulin ayant manqué son entrée, Mlle de Camargo, qui n'était alors que simple figurante, prise d'une inspiration soudaine s'élança sur le théâtre, et aux applaudissements des spectateurs que l'absence du danseur avait indis-

posés, improvisa de verve un pas rempli de fantaisie, de grâce et d'audace. Mlle de Camargo (1710-1751) fut la première qui battit les entrechats à quatre; plus tard



FIG. 98. — Mlle MARIE SALLÉ, LA TERPSICHORE FRANÇAISE.
(D'après la peinture de Fenouïl, gravée par Petit.)

Mlle Lany (1750) les battit à six. Mlle de Camargo fut aussi la première qui, étant données la nouveauté et l'élasticité de ses exercices, eut la précaution de revêtir un caleçon. Quelque temps après, une ordonnance

de police enjoignit à toute actrice de se munir de ce vêtement intime, précaution rendue utile après l'aventure arrivée à Mlle Mariette dont un châssis facétieux avait, en pleine scène, relevé les robes et les paniers de la façon la plus rabelaisienne du monde. Le caleçon de Mlle de Camargo, qui fut l'origine du maillot, apporta une réforme dans le costume des danseuses, aussi bien que dans la danse. Mais ce fut Mlle Sallé qui eut la gloire d'entreprendre cette réforme. Lorsque Mlle Sallé dansa à Londres en 1734 le ballet de *Pygmalion,* dont elle avait elle-même composé la partie chorégraphique, elle osa paraître « sans panier, sans jupe, sans corps, échevelée et sans aucun ornement sur la tête », dit *le Mercure de France.* « Elle n'était vêtue, avec son corset et un jupon, que d'une simple robe de mousseline tournée en draperie ajustée sur le modèle d'une statue grecque ».

Mlle Sallé avait d'abord présenté son innovation à l'Académie royale de musique. Mais la routine intransigeante avait fermé les portes de l'Opéra devant la nouveauté; et ce fut environ vingt ans plus tard que, grâce à la persévérance de Noverre, la réforme commença lentement à s'opérer. Lorsque Noverre publia en 1760 les *Lettres sur la danse*, dans lesquelles il défendait ses idées, « on cria à l'anathème, on regarda l'auteur comme un homme d'autant plus dangereux qu'il attaquait les anciennes rubriques du théâtre ».

La réforme de la danse et celle du costume ont eu l'une sur l'autre une grande influence. Avec les paniers, les tonnelets, les robes longues, la chorégraphie prenait un tout autre caractère qu'avec les jupes courtes et le

maillot. Ce dernier surtout permettait les entrechats, les pirouettes, les jetés, les ballonnés, etc., que la décence interdisait avant sa vulgarisation et que la lourdeur des robes à paniers devait rendre très difficiles,

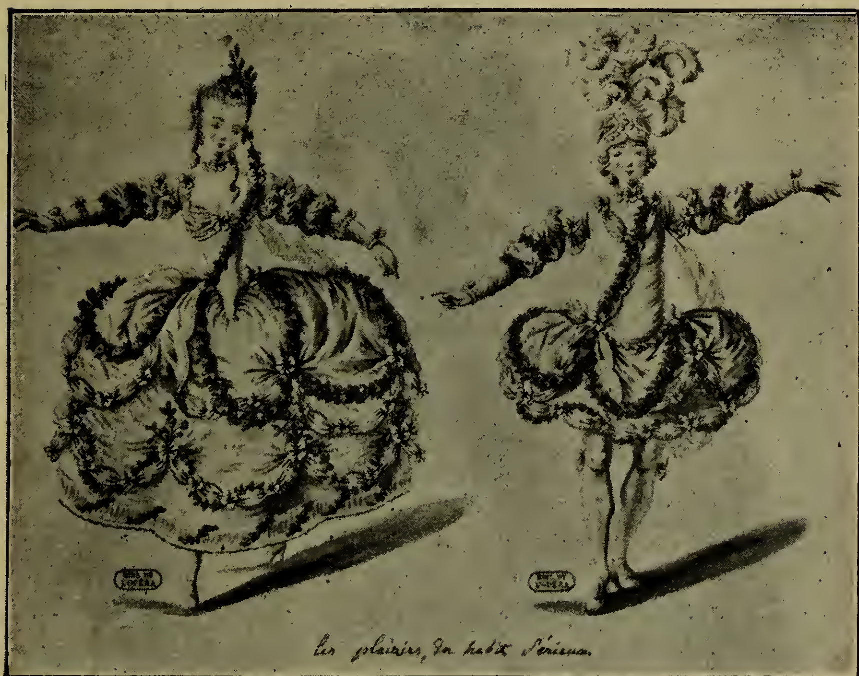


FIG. 99. — PANIERS ET TONNELETS (1768).
(Costumes représentant « les Plaisirs en habit sérieux ». — Collection J.-D. Boquet. — Musée de l'Opéra).

sinon impossibles. La réforme du costume fut la première cause de la réforme de la danse. On va voir par les extraits suivants de l'ouvrage du Père Ménestrier ce qu'était la convention admise jusqu'à cette époque au point de vue de l'habillement des danseurs (fig. 85 à 91, et 99 à 101).

« Ainsi les Vents s'habillent de plume pour marquer leur légèreté ou portent des soufflets en main

pour exprimer leur action. Le Temps s'habille de quatre couleurs pour marquer les quatre saisons : on lui donne pour coiffure une mitre avec une montre qui marque



FIG. 100. — PAYSANNE COQUETTE
pour le divertissement du *Retour du Printemps* (1723).

(D'après une lithographie en couleur d'Hippolyte Lecomte. — Bibliothèque nationale.)

les heures et des ailes au dos, aux pieds, à la tête, une faulx et un sablier à la main. Le Destin doit être vêtu de bleu semé d'étoiles et couvert de miroirs, parce que c'est dans le cours des astres et dans les miroirs enchantés qu'on cherche ses destinées... J'ai une fois vu un

Monde agréablement vêtu. Il avait pour coiffure le mont Olympe et son habit était fait en table de géographie... » Les dessinateurs ne manquaient certes pas d'imagination, mais ces costumes, souvent bizarres et sans aucun goût, devaient être bien incommodes !

Noverre sentit qu'ils devenaient impossibles pour les danseurs ; le premier, il observa que « le dessinateur pour les habits ne consultait personne, qu'il sacrifiait souvent le costume d'un peuple ancien à la mode du jour, ou au caprice d'une danseuse ou d'une chanteuse en réputation ».

Malheureusement il n'eut pas le courage de prendre une mesure radicale : « Je diminuerai, dit-il, des trois quarts, les paniers ridicules de nos danseuses (fig. 99) ; ils s'opposent également à la liberté, à la vitesse et à l'action prompte et animée de la danse. Ils privent encore la taille de son élégance et des justes proportions qu'elle doit avoir ; ils diminuent l'agrément des bras, ils *enterrent,* pour ainsi dire, *les grâces.* Ils contraignent et gênent la danseuse à un tel point que le mouvement de son panier l'occupe quelquefois plus sérieusement que celui de ses bras et de ses jambes. » Noverre ne voyait que l'intérêt de la danse ; c'est pour cette raison qu'il se montra l'adversaire du masque : « Le visage, dit-il, est l'organe de la scène muette ; il est l'interprète fidèle de tous les mouvements de la pantomime. » Grâce à lui, les masques furent supprimés en 1772 ; l'on avait déjà renoncé à danser les Vents avec les soufflets à la main, les moulins sur la tête et les habits de plume dont parle le Père Ménestrier.

Ces réformes du costume devaient amener la

transformation de la danse. Le réalisme du vêtement traçait la voie de l'expression de la physionomie et du geste. A Lulli, dont « la musique dansante est froide, langoureuse, sans caractère parce qu'elle était composée dans un temps où la danse était tranquille et où les danseurs ignoraient ce que c'est que l'expression », avaient succédé Campra, Destouches, puis Rameau dont le génie devait atteindre bientôt une si grande intensité dramatique, une si parfaite correction dans la tenue, une entente si admirable dans la composition. Cela conduisit Noverre à opérer de grands changements dans la composition des ballets : il voulait de la variété dans les dispositions symétriques. Pour ce motif, il cherchait à conserver aux artistes l'expression naturelle qui leur est propre, au lieu de se borner à leur faire imiter servilement



FIG. 101. — BERGER GALANT
pour le divertissement du *Retour du Printemps* (1723).
(D'après une lithographie en couleur d'Hippolyte Lecomte. — Bibliothèque nationale.)

le maître de ballet. L'expression juste était son idéal. Aussi préférait-il la pantomime à la saltation. « Renoncez, disait-il aux danseurs, aux cabrioles, aux entrechats, aux pas trop compliqués; appliquez-vous à la pantomime noble; n'oubliez jamais qu'elle est l'âme de notre art. » Et il ajoutait non sans exactitude : « Par un malheureux effet de l'habitude ou de l'ignorance il est peu de ballets raisonnés. On danse pour danser, on s'imagine que tout consiste dans l'action des jambes, dans les sauts élevés. » Par exemple, il allait trop loin en ajoutant : « Il est honteux que la danse renonce à l'empire qu'elle peut avoir sur l'âme et qu'elle ne s'attache qu'à plaire aux yeux. » C'était peut-être beaucoup demander d'un art dont le principal but est justement de plaire. Mais il avait cependant bien compris le côté plastique de la danse : « Le maître de ballet, dit-il, doit étudier les œuvres des peintres et des sculpteurs, connaître l'anatomie... Tout ce qui peut servir à la peinture doit servir à la danse. » Il est le premier à conseiller de bien faire attention à harmoniser les couleurs des costumes et des décors.

Telles furent les idées de Noverre sur la réforme à introduire dans la danse théâtrale (fig. 102).

Noverre (1727-1810) était élève de Dupré. Ayant eu l'occasion de connaître le célèbre comédien Garrick pendant un voyage qu'il fit à Londres, il s'inspira du jeu admirable de cet artiste pour poser les bases des réformes qu'il jugeait nécessaires. Noverre fut maître de ballet et directeur des fêtes de la Cour, puis maître en chef des ballets de l'Opéra. Ce fut à Lyon qu'il essaya sa nouvelle méthode, l'Opéra ne voulant à aucun

prix admettre les innovations qui le sortaient de sa routine. Noverre a laissé d'intéressants écrits sur son

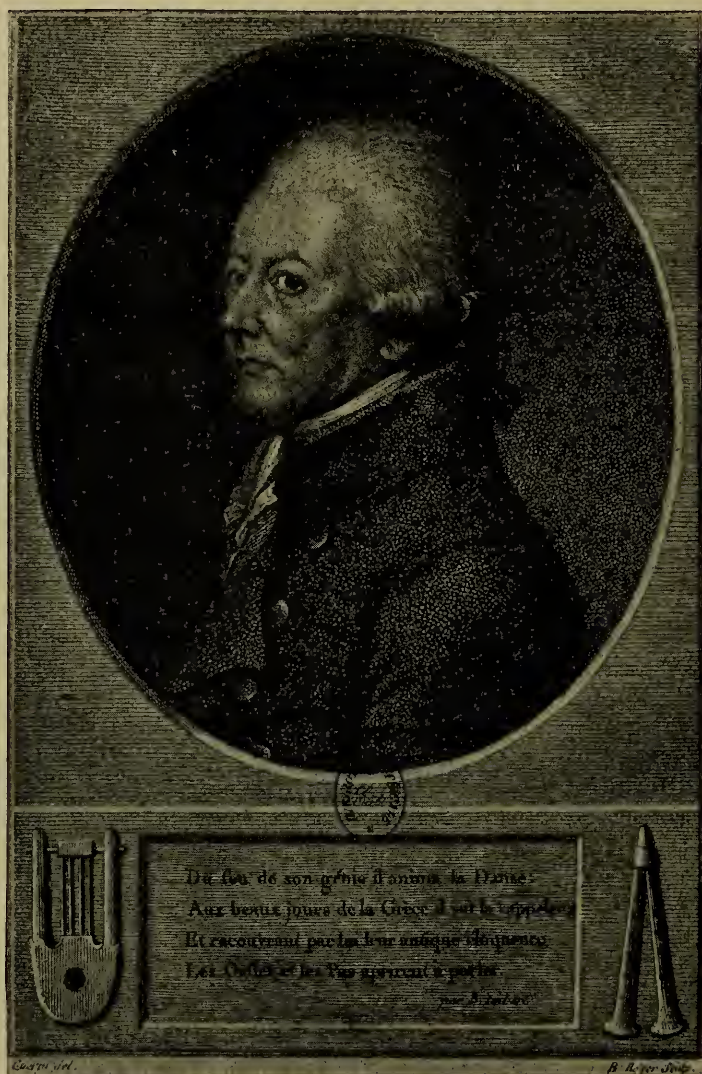


FIG. 102. — NOVERRE (1727-1810).
(D'après une gravure de la Bibliothèque de l'Opéra.)

art : *Lettres sur la danse* (1760), *Lettres sur les arts imitateurs* (1767).

Ses principaux ballets furent *la Toilette de Vénus, Médée et Jason, les Horaces, les Caprices de Galathée.*

Baron, dans ses *Lettres à Sophie,* critique sévèrement Noverre que Dorat et Voltaire ont comblé d'éloges. Baron dit que les ballets de Noverre étaient sérieux, pompeux et emphatiques; « toujours dominé par les fausses idées de son siècle sur l'illusion théâtrale, il voulut introduire jusque dans le ballet, qui est essentiellement du domaine de l'imagination, tout le prosaïsme de Diderot et de ses drames ». Il lui enlève la gloire d'avoir fait disparaître les paniers et attribue l'honneur de cette innovation à Mlle Clairon. On a vu que Mlle Sallé déjà s'était affranchie de cette contrainte. Noverre lutta de toute sa force, et ce n'est point de sa faute s'il ne put absolument triompher de la routine.

Blasis est plus juste quand il dit : « Noverre, par ses talents et ses connaissances, perfectionna autant qu'il était possible la chorégraphie, et la composition du ballet. Il fut justement regardé comme le restaurateur de la pantomime et du genre du ballet. »

Noverre fut le chef de l'école de Stuttgard.

A cette époque, c'est-à-dire vers 1760, la France payait au duc de Wurtemberg des subsides énormes pour un corps de troupe de dix mille hommes. Cet argent était employé par le duc pour ses plaisirs et il n'en avait pas de plus grands que le théâtre. Amateur éclairé et de goûts somptueux, le duc entrenait à grand prix des troupes de comédiens français, de chanteurs italiens, de danseurs et de danseuses qui pour la plupart avaient

déjà brillé sur les différentes scènes de l'Europe. Quant aux danseuses, il ne suffisait pas qu'elles eussent du talent, il fallait aussi qu'elles fussent jolies. Le duc de Wurtemberg avait pour maître de ballet Noverre, pour maître de chapelle Jomelli. Son théâtre était fort réputé, et la ville de Stuttgard passait pour le conservatoire de danse de l'Europe.

On comprend maintenant pourquoi les danseurs du duc de Wurtemberg étaient si recherchés. Il fallait que Mlle Heinel arrivât de Stuttgard pour faire admettre la pirouette à l'Académie royale de musique.

Dauberval (1742-1806), élève de Noverre, avait passé par cette école. Il fut maître de ballet à l'Opéra en 1781 et quitta bientôt ce théâtre pour cause de tracasseries de coulisses. Il se fixa à Bordeaux où il devint maître de ballet du Grand-Théâtre. « Dauberval, dit Saint-Léon, fut un mime spirituel, fin et distingué. Son genre de danse était plutôt le demi-caractère que le genre sérieux. Ses compositions exigeaient une grande finesse d'exécution pour ne pas tomber dans le vulgaire et le commun. »

Pierre Gardel (1758-1840), fils d'un maître de ballet de Stanislas, roi de Pologne, et élève de son frère Maximilien, fut nommé maître de ballet de l'Opéra en 1787 ; il conserva cette fonction pendant quarante ans. « Comme danseur, dit Saint-Léon, son genre était la danse noble et sérieuse, dans laquelle, malgré ses talents, il n'a pas fait oublier Vestris le père. Ses ballets se distinguent par l'art de la mise en scène, de la distribution du mouvement des masses, par la supériorité incontestable qu'il possédait de régler sur la note et dans le sentiment de la musique. Les pas et la musique ne faisaient

qu'un, entre autres le pas de la *Vestale* qui est resté un chef-d'œuvre d'art, d'école et de style. »

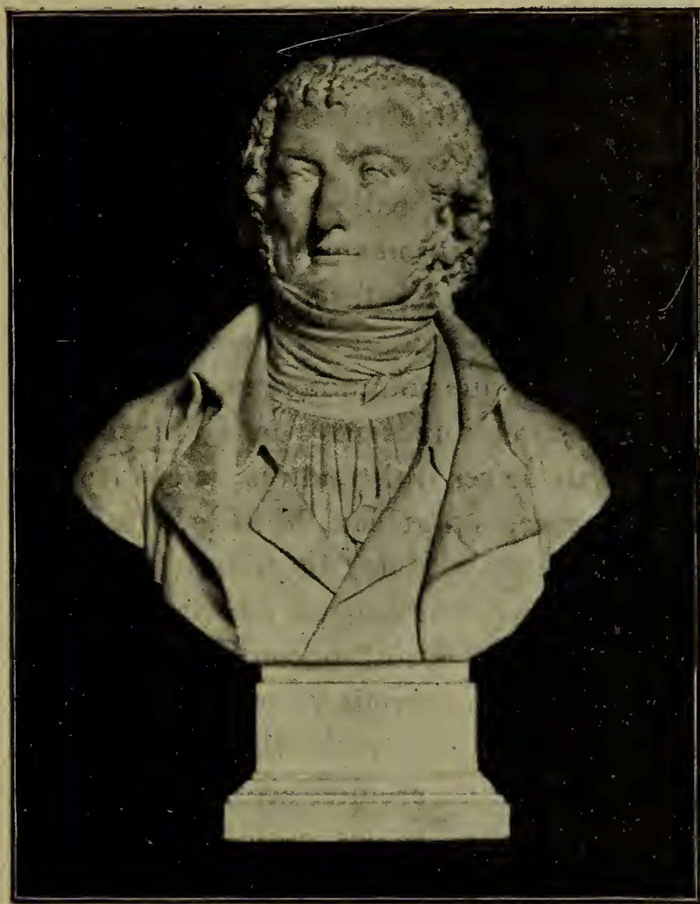


FIG. 103. — PIERRE GARDEL (1758-1840).
(Buste de Delaistre, 1810. — Musée de l'Opéra.)

Maximilien Gardel, dit l'*Aîné*, frère de Pierre Gardel (fig. 103), était aussi un maître de talent. La mort vint briser sa carrière trop courte (1750-1787).

« Dauberval et Gardel, écrit Blasis, en donnant un

fini et une élégance qui manquaient aux ouvrages de Noverre, furent réputés les meilleurs chorégraphes de leur temps. Les ballets de *Télémaque* et de *la Fille mal gardée*, de Dauberval, sont justement considérés comme les chefs-d'œuvre du genre tragique et du genre comique. Gardel excella dans les ouvrages mythologiques et anacréontiques et surtout dans la composition des danses. Ses meilleurs ballets sont *Psyché, Achille à Scyros, Pâris, la Dansomanie.* »

Dauberval et Gardel furent les continuateurs de Noverre et perfectionnèrent ses innovations.

C'est à dessein que nous nous étendons si longuement sur cette question importante dans l'histoire du ballet, car à partir de ces trois maîtres datent les véritables progrès du genre. Avant eux, le ballet d'action n'était pas encore inventé. « Mais, dit Baron, on avait le ballet-opéra et les divertissements des opéras : on aurait pu les perfectionner. Point du tout, ces divertissements étaient fixés et l'on ne sortait jamais de la routine consacrée. En tout opéra on avait des passe-pieds au prologue, des musettes au premier acte, des tambourins au second, des chacones et des passe-pieds au troisième et au quatrième et, pour varier, des passacailles et des chacones et des tambourins et des musettes et des passe-pieds. En tout cela ce n'était pas la marche de l'opéra qui décidait, mais des considérations qui lui étaient tout à fait étrangères. Tel danseur excellait dans les chacones, telle danseuse dans les musettes. Or il fallait que dans chaque opéra tous les premiers sujets dansassent chacun dans son genre et que le meilleur dansât le dernier. C'était d'après cette loi et non d'après l'action

du poème que les pas étaient réglés, et cela était d'autant plus inévitable que jamais le poète, le musicien, le maître de ballet, le costumier, le décorateur ne se consultaient pour rien. Les lignes étaient tracées; chacun de son côté parcourait éternellement les mêmes sans s'inquiéter qu'elles aboutissent au même point. Aussi avait-on la plus grande peine à déraciner le mal.



FIG. 104. — GAÉTAN VESTRIS (1729-1808). (D'après une gravure de Miller. — Bibliothèque nationale.)

« L'art de la danse, conclut Blasis, est porté par Dauberval, Gardel, Vestris (fig. 104) et quelque autre grand artiste à un si haut degré de perfection, qu'elle a dû surprendre Noverre lui-même. » Pourtant avant Noverre on avait fait quelques tentatives timides pour sortir de l'état de choses que l'illustre chorégraphe avait si énergiquement combattu. « L'*Opéra de Société*, représenté pour la première fois le 1er octobre 1762, est, dit M. de Lajarte, le premier essai d'émancipation scénique que nous ayons trouvé dans le répertoire de l'Opéra. » Voici l'argument placé en tête du livret : « Une société de gens à talents s'assemble à la campagne pour exécuter en musique *la Vengeance de Diane*. Quelques scènes qui précèdent et qui suivent la repré-

sentation interrompue de la *tragédie* forment la *comédie*; le tout est terminé par une *pantomime* qui représente *Adonis métamorphosé en Anémone.* »

L'assemblage bizarre de ces trois genres disparates ne fit pas école.

Jusqu'à l'année 1770, où Noverre faisait applaudir quelques scènes de sa pantomime *Médée et Jason* intercalées dans l'*Ismène et Isménias* de Delaborde, l'opéra-ballet avait régné seul en maître à l'Opéra. Le succès de la nouvelle formule théâtrale encouragea son auteur, ainsi que les autres maîtres de ballet, à se lancer sur cette voie. La pantomime était à la mode. *Endymion* de Gaétan Vestris, *Médée et Jason* de Noverre, donné cette fois en entier, *les Caprices de Galathée* marchaient de succès en succès. La musique qui s'exécutait pendant ces pantomimes n'avait rien d'original : c'était un arrangement d'airs connus, et les textes qu'ils rappelaient pouvaient servir à expliquer la situation. Noverre qui avait fait jouer *Apelles et Campaspe* et *les Horaces* à Stuttgard avec une musique nouvelle de Rodolphe et de Starzer, lorsqu'il était maître de ballet du duc de Wurtemberg, ne put faire prendre cette habitude à l'Opéra. On joua *Apelles et Campaspe* le 17 octobre 1776 avec la musique de Rodolphe, *les Horaces* le 21 janvier 1777, avec celle de Starzer, mais quand Noverre fit jouer la *Fête chinoise, Annette et Lubin, les petits Riens,* Gardel, *la Chercheuse d'esprit, Ninette à la Cour,* etc., on revint aux anciens errements. Les partitions de ces œuvres charmantes furent arrangées sur les ponts-neufs de l'époque, ou sur des airs tirés d'opéras anciens et présentés sous forme de pas-



FIG. 105. — VESTRIS LE JEUNE (1760-1838).

(Caricature par Isabey. — Musée de l'Opéra.)

tiche. Ce fut seulement en 1790 que Pierre Gardel fit représenter son ballet *Télémaque dans l'île de Calypso* avec la musique de Miller, le beau-père de sa femme. Dès lors la coutume en fut conservée et l'on vit les airs de ballets-pantomimes écrits spécialement par les musiciens en vogue, Méhul, Chérubini, Gaveaux, Persuis, Kreutzer, H. Montan-Berton, Grétry, Boïeldieu, Auber, Hérold, Halévy, Carafa, Gide, Labarre, Adam, Ambroise Thomas, Reber, Burgmüller, Flotow, Deldevez, Pugni, Tolbecque, et dans les temps plus modernes Offenbach, Minkous, Delibes, Guiraud, Salvayre, Widor, Lalo, Massenet, Dubois, de Lajarte, Gastinel, Messager, P. Vidal, Wormser, etc.



FIG. 106. — MARIE-AUGUSTE VESTRIS célèbre danseur de l'Opéra surnommé le dieu de la danse, dansant dans le ballet des *Amants surpris* (1781).
(D'après une gravure de la Bibliothèque de l'Opéra.)

Mais revenons aux maîtres de ballet. A Noverre et Gardel succéda Gaétan Vestris (fig. 104). Il eut pour fils, Auguste (fig. 105-106), qui fut surnommé le « dieu de

la danse », si gracieux, si léger « qu'il ne touchait terre que pour ne pas humilier les camarades », disait son père.

Auguste-Armand Vestris, fils d'Auguste, et Charles, son neveu, furent aussi d'excellents danseurs. Puis vinrent Laurent, Gallet, Milon, Duport, Blache le père (1765-1834), Henri (1784-1836), Didelot (1767-1837), Aumer (1776-1833), Descombes, Deshayes, Anatole Petit, Taglioni, Coralli (1779-1854), Duverryer, Thérèse Essler, Mazilier, Saint-Léon (1821-1870), Mabille, Perrot, Mme Cerrito-Saint-Léon, Petipa, Marie Taglioni, Borri, Rota, Mérante.

Actuellement le maître de ballet de l'Opéra est M. Hansen qui succéda à Mérante en 1889.

Sous ces chefs habiles manœuvrèrent d'illustres danseuses. Il est impossible de les citer toutes : beaucoup furent célèbres à des titres divers, par leurs amours, leurs mariages princiers, plus encore que par leurs talents chorégraphiques. Nous ne parlerons donc que de celles dont le souvenir reste intimement lié à l'histoire de la danse théâtrale. Quant aux autres, on trouvera sur elles d'intéressants détails dans l'ouvrage de Nérée Désarbres, *Deux siècles à l'Opéra.*

Après Mlles Sallé et Camargo, il convient de citer Mlles Lany et Heinel. La première battit les entrechats à six, la seconde apporta de Stuttgard la *pirouette* qui consiste « à décrire sur soi-même un nombre de tours plus ou moins grand en équilibre sur un pied tandis que l'autre jambe est maintenue horizontalement à la hauteur de la hanche ». Ces danseuses furent éclipsées par Mlle Allard, douée d'un jarret d'acier et merveilleuse pantomime, qui obtint la faveur de composer et

de régler elle-même ses entrées, et surtout par Mlle Guimard (fig. 107), la plus illustre de toutes depuis la Camargo, « une des premières danseuses dans le genre des grâces ».



FIG. 107. — Mlle GUIMARD (1753-1816).
(Buste de G. Merchi, 1779. — Musée de l'Opéra.)

E. de Goncourt a consacré un intéressant volume à sa biographie. Puis vint Mme Gardel dont le jeu pittoresque, les poses gracieuses et pudiques, la mobilité

aérienne atteignaient la perfection. Mme Gardel sut se maintenir à l'apogée de son talent et lorsque s'accomplit la période qui lui permettait d'aspirer à la retraite,



FIG. 108. — Mlle TAGLIONI (1804-1884).
(Lithographie d'après nature, par Vigneron, 1828. — Bibliothèque de l'Opéra.

elle n'avait pas cessé d'être elle-même. « Ce fut à partir de l'année 1816, dit un de ses biographes, qu'elle quitta les planches que pendant trente ans ses pas n'avaient fait qu'effleurer. »

Glissons rapidement sur les noms de Clotilde Mafleuroy qui épousa Boïeldieu, Mlle Chameroy, morte jeune, Mlle Bigottini, Mlle Noblet qui créa le rôle de Fenella dans *la Muette de Portici*, pour arriver à Marie Taglioni (fig. 108), « la sylphide de l'Opéra », comme l'appelle Blasis. Née à Stockolm le 23 avril 1804, Marie Taglioni était fille d'un chorégraphe connu en France et en Allemagne par les réformes qu'il avait tenté de faire accomplir à la danse et au costume de ballet. Marie Taglioni fut une des danseuses les plus célèbres : « La danse, lit-on dans une de ses biographies, était chez elle un don de la nature, un instinct du génie. Elle reste le type idéal du genre gracieux, le modèle de la perfection. »



FIG. 109. — Mlle FANNY ELSSLER (1810-1884).
(D'après la lithographie de A. Lacauchie. — Bibliothèque de l'Opéra.)

Ce fut la belle époque de la chorégraphie théâtrale. On vit briller dans le firmament de l'Opéra ces étoiles de première grandeur qui s'appelèrent Fanny Elssler, Carlotta Grisi et Fanny Cerrito.

Il faut lire la petite brochure de la comtesse Rostop-

chine pour se rendre compte de l'enthousiasme que soulevait Fanny Elssler (fig. 109) :

« La visiteuse éthérée a fait des prodiges pour notre vieille capitale. Elle a accompli ce que, excepté elle, aucune des célébrités dansantes n'eût osé entreprendre : elle a joué à chaque spectacle et souvent deux rôles, deux ballets dans la même matinée. Et — étrange pouvoir de la volonté, de la force d'âme — non seulement sa vigueur ne l'a point trahie, mais de jour en jour elle se montrait plus forte, plus alerte, elle acquérait une énergie, une élasticité, une perfection miraculeuse dans les difficultés, et on peut le dire, dans les fioritures de son inaltérable habileté. »

Sa sœur Thérèse, moins célèbre qu'elle, fut aussi une excellente chorégraphe.

Laissons la parole à Théophile Gautier qui va nous dépeindre Carlotta Grisi, l'admirable créatrice de *Giselle* (fig. 110) :

« Le public, qui regrettait encore Taglioni, et comptait toujours sur le retour d'Elssler, la *sylphide* et la *cachucha* incarnées, se sentit consolé tout à coup et n'envia plus ni Saint-Pétersbourg, ni l'Amérique : une danseuse s'était révélée. Longtemps les femmes s'étaient dit : — Que peut-il venir après la grâce nuageuse, l'abandon décent et voluptueux de Taglioni ? — Longtemps les hommes s'étaient dit : — Que peut-il venir après la pétulance hardie et cavalière, la fougue toute espagnole de Fanny Elssler ? — Il est venu Carlotta Grisi, légère et pudique comme la première, vive, joyeuse et précise comme la dernière : seulement elle a sur l'une et sur l'autre l'avantage inappréciable de ne

compter que vingt-deux avrils et d'être fraîche comme un bouquet dans la rosée... »

« Carlotta Grisi, et Petipa qui la seconde si merveil-



FIG. 110. — Mlle CARLOTTA GRISI.

(D'après une lithographie de Lacauchie. — Bibliothèque de l'Opéra.)

leusement, ont fait de ce dernier acte (de *Giselle*) un véritable poème, une élégie chorégraphique pleine de charme et d'attendrissement. Plus d'un œil, qui ne

croyait voir que des ronds de jambe et des pointes, s'est trouvé tout surpris d'être obscurci par une larme, ce qui n'arrive pas souvent dans les ballets. Ce rôle est désormais impossible à toute autre danseuse, et le nom de Carlotta est devenu inséparable de celui de Giselle. »



FIG. 111. — Mlle EMMA LIVRY (1842-1863).
(Buste de Barré, 1864. — Musée de l'Opéra.)

Carlotta Grisi débuta à l'Opéra en 1841, elle y resta jusqu'en 1848.

« Pour essayer de peindre le talent de Fanny Cerrito (fig. 113), dit sa biographie, il faudrait être sylphe soi-même et tremper sa plume dans l'éther où ses ailes transparentes semblent incessamment la soutenir et la faire tournoyer. Ceux qui avaient admiré Taglioni, Elssler comme le *nec plus ultra* se trouvent transportés dans le royaume des Fées depuis qu'ils ont vu se lever l'éclatante étoile de Cerrito. »

Après ces artistes admirables vinrent Mmes Rosati et Amalia Ferrari, la pauvre Emma Livry (fig. 111) dont la mort fut affreuse, Zina Richard, qui devint Mme Mérante, Laure Fonta, qui a écrit d'intéressantes pages sur son art, Mlles Fioretti, Boschetti, Léontine Beaugrand, Fiocre, Rita Sangalli (fig. 112), Julia Subra, Rosita Mauri dont on n'a pas oublié le talent, la grâce et la souplesse.

Nous avons dit plus haut que le costume avait eu une grande influence sur la danse. Le caleçon de *précaution* de Mlle de Camargo permit d'abord une danse moins terre à terre, plus légère, plus envolée. Le retour au réalisme du costume, déshabillant les héros et les déesses « à l'antique », rendait ridicules les bas couleur chair, les justaucorps en taffetas chair, dont on se servait encore, en 1773, dans le ballet de *Zélindor, roi des Sylphes*. Certains costumes de cette œuvre chorégraphique semblent indiquer l'emploi du maillot. Cependant le maillot n'était pas encore inventé, puisque pour représenter une nymphe, la Saint-Huberty apparut un soir « la tunique attachée sous un sein découvert, les jambes complètement nues, les cheveux, ses vrais cheveux épandus sur les épaules ». Ceci se passait vers 1783.

« Le lendemain, dit E. de Goncourt, des ordres ministériels défendaient à la chanteuse de reparaître sous ce costume, et à la seconde représentation, la chasseresse thessalienne était contrainte de revenir aux bas couleur chair, à la tunique de burat, à la gaze d'Italie tamponnée, au satin anglais, au taffetas aurore et à la perruque. »

On n'est pas d'accord sur la date de l'apparition du



FIG. 112. — Mlle RITA SANGALLI.

(Chassaignac, 1881. — Musée de l'Opéra.)

maillot. On fait remonter cette innovation à un costumier de l'Opéra qui s'appelait Maillot et qui fit admettre son invention au commencement du siècle. Cela est inexact, car les maillots étaient déjà connus du temps de Mlle Guimard qui prit sa retraite en 1790. D'ailleurs, dans les Mémoires du comédien Larrive, publiés à cette époque, il est fait mention du maillot. Ce qui a pu induire en erreur, c'est l'usage que certaines merveilleuses du Directoire, à qui il restait encore un peu de pudeur, firent du maillot dans leur habillement « à la Grecque ».

Il est probable que le perfectionnement du caleçon de précaution de la Camargo passa inaperçu, et que sa transformation lente en ce vêtement pratique, adopté depuis un siècle sembla tellement naturelle que nul n'en fit mention. La jupe des danseuses pouvait se raccourcir sans trop outrager la morale. Elle abusa de la permission; les paniers disparurent, la robe tomba naturellement sur les hanches, et cela dura jusqu'à la Restauration, quand le pudibond vicomte de La Rochefoucauld fit remplacer le maillot par un large pantalon, si long qu'il dépassait encore la longueur de la jupe. Mais cette réforme ne devait pas subsister longtemps; et ce fut en 1832, dans *la Sylphide*, que le peintre Lamy fit adopter définitivement à la Taglioni la jupe courte des *sujets*. Il y aurait beaucoup à dire sur cette jupe droite et empesée dont l'absurdité principale est le plus souvent un anachronisme ridicule. Actuellement on cherche avec raison à s'en affranchir.

Complétons ces renseignements sur le costume des danseuses : le maillot bien tendu de façon à ne pas faire

un pli, la ballerine se pare du *tutu*, garniture de mousseline bouffante. La jupe plissée, ou le costume, complète — si l'on peut employer cette expression —



FIG. 113. — Mlle FANNY CERRITO.
(Buste de Gayrard. — Musée de l'Opéra.)

l'habillement de la danseuse : elle est prête maintenant à descendre sur la scène.

Ces questions de costume ont fait négliger les dan-

seurs ; il est temps de réparer cet oubli. Après Gardel et Dauberval, nous devons citer Nivelon, Beaupré, Saint-Amand, Albert Montjoie, Élie, Paul surnommé l'*Aérien*, Coulon, Berthier, Chapuy, Cornet, Pluque, Ajas, Vasquez, de Soria, Ladam, sans compter les maîtres de ballet dont il a été question plus haut, et qui furent pour la plupart d'excellents danseurs.

Mais l'Opéra ne fut pas seul à posséder le privilège de la danse théâtrale.

La Comédie-Française eut son corps de ballet qui dansait dans les divertissements des pièces de Molière, ainsi que dans les entr'actes des œuvres du répertoire. Madeleine Guimard y fit ses débuts en 1760 et y resta trois ans avant d'entrer à l'Opéra. Puis ce fut la Porte-Saint-Martin qui, au commencement du xixe siècle, se mit de pair avec l'Opéra. Dauberval et Aumer furent maîtres de ballet de la Porte-Saint-Martin qui comptait comme danseurs Rhenon et Morand, et comme ballerines Mlles Sauliquet, Étienne, Aline, l'Italienne Bossi, del Caro, Dumonchelle, Querriau, et les deux filles du chorégraphe Hullin. Malheureusement le corps de ballet ne se maintint pas à la hauteur de la réputation de l'Opéra, son rival.

« Ce ne sont pas les premiers sujets qui font tout le succès d'une composition chorégraphique. C'est en grande partie le corps de ballet. C'est par là que l'Opéra s'élève au-dessus de tous les théâtres dansants de l'Europe autant que l'entrechat de Vestris pouvait s'élever au-dessus de celui des baladins vulgaires. »

Pendant un certain nombre d'années on joua le ballet-pantomime à la Porte-Saint-Martin, qui revint en-



FIG. 114. — LES TRANSFORMATIONS DIVERSES DU COSTUME DES DANSEUSES.

DANSEUSE 1881
dans le costume classique
adopté depuis 1832.

Mlle CLOTILDE,
nymphe de Diane, dans le ballet le *Retour de Zéphire*. Opéra, 1802.

DANSEUSE,
dans le ballet des *Génies élémentaires*. Opéra, 1765.

(Musée de l'Opéra.)

suite au drame et à la féerie. D'autres théâtres eurent aussi leur corps de ballet. Ce furent l'Opéra-Comique, le Théâtre-Lyrique, le Théâtre-Italien, et plus tard



FIG. 115. — LE CÉLÈBRE PAS DE QUATRE.

Composé par Jules Perrot et dansé à Londres au théâtre de Sa Majesté, le 12 juillet 1845, par les quatre célèbres danseuses : Carlotta Grisi, Marie Taglioni, Lucile Grahn et Fanny Cerrito.

Dessiné d'après nature par M. Ed. Chalon, de la Royal Academy. (Bibliothèque de l'Opéra.)

la Gaîté, l'Éden, où fleurit le ballet italien avec Mlles Cornalba, Monti, Saraco, la Zucchi, la Laus, et

des scènes moins importantes, qui donnèrent de jolis ballets néanmoins, les Folies-Bergère et l'Olympia, etc.

Les principaux théâtres étrangers, Drury-Lane et



FIG. 116. — LA DANSEUSE-ÉTOILE.
(Pastel de Degas. — Musée du Luxembourg.)

Covent-Garden à Londres, les théâtres de Vienne, de Milan et de Naples montent aussi de remarquables ballets.

Le ballet italien, qui se distingue par l'uniformité

des mouvements de ses formidables ensembles, compta d'illustres maîtres. Les plus célèbres furent Gaetano Gioja (1768-1826), Vigano (1769-1821) et Guerra (1810-1846). Tous trois naquirent à Naples. Vigano, élève de Dauberval, chercha à donner de la variété aux masses. Guerra, élève de Pietro Lus, professeur au Conservatoire de danse de Naples, parut à l'Opéra avec la Taglioni et fit représenter sur cette scène un ballet de sa composition, *les Mohicans*. Gaetano Gioja, qu'on appela le *Sophocle de la danse* pour sa pantomime très remarquable, reste le chef de l'école napolitaine.

Parmi les ballerines d'origine étrangère qui furent applaudies à l'Opéra, nous devons citer : la Danoise Lucile Grahn, les Italiennes Sophie Fuoco, Priora, Salvioni, les Russes Nadedja Bagdanoff, Mourawief, Granzow, l'Espagnole Guy Stéphan. Quant à celles dont nous avons déjà parlé, Taglioni, Elssler, Cerrito, on peut les considérer comme appartenant à la France. car c'est à l'Opéra qu'elles se perfectionnèrent et qu'elles eurent les plus magnifiques succès.

Quelques mots sur la pantomime pour terminer. Noverre l'avait introduite dans la danse ; mais elle n'était pas, à proprement parler, de son invention. « En effet, vers 1750, dit M. Nuitter, dans la *préface* du *Dictionnaire de la danse* de Desrat, Servandoni avait organisé un spectacle en machines, dit *pantomime*, où il déploya un grand luxe de décoration. En 1776, un sieur de Montorcier imagina des *pantomimes saintes* tirées de l'histoire de l'Ancien Testament. » Ce fut vers cette époque que Noverre fit représenter à l'Opéra ses ballets-

pantomimes. En 1791, la liberté des théâtres ayant été proclamée, on vit s'ouvrir une foule de théâtres qui se consacrèrent à la pantomime et dont les principaux furent la Gaîté, l'Ambigu et le Cirque Olympique. Sans prendre jamais une grande place dans le théâtre, la pantomime vécut pendant le XIXe siècle, sous le patronage de deux excellents artistes, Deburau père (fig. 117) et fils. Elle revint à la mode il y a quelques années avec *l'Enfant prodigue* de Wormser, où se firent remarquer Félicia Mallet et Biana Duhamel. Mais sa vogue cessa. On a donné dans les théâtres secondaires des pantomimes qui mirent en valeur des artistes de mérite comme les Martinetti, Séverin et Thalès. Aujourd'hui, quand on reprend des pantomimes, on les fait jouer par des artistes dramatiques. De sorte que, en réalité, la pantomime proprement dite ne se rattache plus en aucune façon à la danse.

Pourtant, dans ce dernier art semble rentrer la curieuse tentative de Miss Isadora Duncan « la saltatrice aux pieds nus », qui danse à la manière des jeunes Grecques de l'époque d'Aspasie, vêtue seulement d'un péplum. Dans ses manifestations chorégraphiques, Miss Duncan prend la nature pour guide et cherche à reproduire la pensée par la beauté des attitudes. Elle a fondé à San-Francisco une école spéciale où elle enseigne les théories de la « danse future », ainsi qu'elle l'appelle, et qui a pour base de très intéressants principes d'esthétique. Mais il est encore bien difficile de juger de ses résultats !

A propos de la danse future, une dernière question pour conclure ce long chapitre. L'art chorégraphique

est-il en progrès ? Méditons ce que sur ce sujet écrivait



FIG. 117. — CHARLES DEBURAU (1829-1873).
(D'après une gravure de Testard, 1849. — Bibliothèque de l'Opéra.)

Blasis vers 1830 : « Les artistes du siècle passé sont inférieurs à ceux de la dernière année de la même époque

et à tous ceux du commencement de celui-ci. On ne peut s'empêcher d'admirer la rapidité des progrès qu'a fait l'art moderne. Nos danseurs possèdent un goût plus épuré; leur danse est remplie de grâces et de charmes, qualités qui n'ont jamais existé chez les anciens artistes. Les plus beaux temps d'aplomb, d'équilibre, étaient ignorés; les poses gracieuses, les belles attitudes, les séduisantes arabesques n'étaient pas en usage. »

Souhaitons, pour l'amour de l'art, que ces progrès ne s'arrêtent jamais!

OUVRAGES CONSULTÉS

Blasis, *Traité élémentaire théorique et pratique de la danse*. Milan, 1830. — *Code complet de la danse*. Paris, Audin, 1830. *The Code of Therpsichore*. Londres, 1825.

Noverre, *Lettres sur la danse et les ballets*. Lyon, De la Roche, 1760. — *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier* (2e édition du précédent). Paris, 1807.

Angiolini, *Discuzzioni sulla dansa pantomima*. Texte français et italien, vers 1760.

Saint-Léon, *de l'État actuel de la danse*. Lisbonne, 1856. — *Sténorchésographie*.

Nérée Désarbres, *Deux siècles à l'Opéra*. Paris, Dentu, 1868.

Un vieil abonné, *Ces demoiselles de l'Opéra*. Paris, Tresse et Stock, 1887.

E. de Goncourt, *la Guimard*, — *la Saint-Huberty*.

Comtesse Rostopchine, *Fanny Elssler*.

Th. Gautier, *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*. Paris, Charpentier, 1883.

LIVRE V

La Danse acrobatique.

L'activité de l'homme toujours avide de la difficulté à vaincre ne devait pas se contenter de la danse gracieuse exécutée sur le sol. La souplesse du genre humain, à force de travail, peut accomplir des choses extraordinaires ; elle s'employa à des exercices plus ardus qui n'excluaient pas cependant la grâce et l'eurythmie des mouvements. Les acrobates, que l'on ne peut oublier dans une étude complète sur la danse, remontent à la plus haute antiquité. Les Grecs en eurent d'illustres et la danse kubistique ou acrobatique était estimée chez eux jusqu'à l'égal de la sphéristique ou gymnastique et de l'orchestique.

Les kubistétères grecs (fig. 118-119) étaient des acrobates qui exécutaient tous les exercices de la danse en marchant sur les mains, la tête en bas, ou bien encore en accomplissant des tours d'adresse, installés solidement

sur les bras de manière que les avant-bras puissent aisément gesticuler. Les Grecs avaient aussi des acrobates; ils dansaient sur la corde, compliquaient leurs mouvements en passant à travers des cerceaux, sautant sur les outres graissées et glissantes; c'étaient encore des lutteurs appuyés d'une main et d'un genou sur la corde et dans cette position cherchant à se renverser.



FIG. 118. — KUBISTÉTÈRES.
(Peinture de vase. — Ancienne collection Tischbein.)

M. Emmanuel, dans son ouvrage *la Danse grecque antique,* a traité avec soin cette question; nous ne pouvons mieux faire que d'y renvoyer le lecteur.

Les Grecs divisaient les danseurs de corde en plusieurs classes : c'étaient les *Acrobates* et les *Schœnobates,* qui voltigeaient autour de la corde suspendus par les pieds ou par les mains, les *Oribates* et les *Neuribates,* qui exécutaient de véritables danses en équilibre sur la corde tendue.

Les auteurs anciens ont conservé le nom d'une

danse acrobatique, l'*Eklatismos*, particulière aux femmes, « qui en s'y livrant, dit Aristophane, élèvent les talons au-dessus des épaules. » Dans le *Banquet* de Xénophon on trouve la description d'une danse acrobatique exécutée pendant un repas de noces par une jongleuse, lançant en cadence des cerceaux et les rattrapant avec



FIG. 119. — KUBISTÉTÈRE. — EXERCICE DE L'ARC.
(Peinture de vase. — Ancienne collection Barone.)

adresse, faisant des sauts et des culbutes à travers un cercle garni d'épées nues et se livrant à des tours de dislocation. Quant aux danses exécutées sur les mains, elles étaient déjà assez répandues, s'il faut en croire Hésiode.

Chez les Romains, les funambules ou danseurs de corde étaient aussi en grande faveur, d'après Horace; Térence en parle aussi dans le prologue de l'*Hécyre*.

Ces funambules romains avaient une grande agilité, et se livraient sur la corde tendue à des exercices d'une

audace extraordinaire. On voit, par une médaille frappée par les Cyziscéniens en l'honneur de Caracalla, que la danse de corde était très répandue sous le règne de cet empereur.

Au sujet du triomphe de Lucius Verus et de Marc-Aurèle, on rapporte, comme trait de l'humanité de ce dernier prince, qu'il eut soin de faire mettre des matelas bien rembourrés sous les cordes où « travaillaient » les danseurs : c'est la première origine du filet destiné à amortir les chutes. Saint Jean Chrysostome parle des funambules qui, après avoir marché sur la corde, s'y dévêtissaient et s'y habillaient comme s'ils eussent été dans leur lit; cela montre que la faveur de ce genre de spectacle ne date pas de notre époque. Cet exercice était alors considéré seulement comme très dangereux.

Chez les Romains les danseuses de corde montraient une souplesse étonnante ; leurs exercices étaient souvent des tours de force. On les voyait danser sur les mains au milieu de sabres placés la pointe en haut; elles se tenaient en l'air d'une seule main posée sur la tête d'un athlète, les jambes relevées en arrière et portant des poids. Sur la corde elles représentaient des pantomimes, jouaient de la lyre et d'autres instruments de musique. Un de leurs exercices les plus charmants était la danse des œufs : les yeux bandés, elles sautaient légèrement au milieu d'œufs que leurs pieds n'auraient pu effleurer sans en briser la coquille, faisant preuve dans cet exercice d'une agilité surprenante.

La danse des œufs pratiquée aussi par les gitanes se retrouve encore actuellement dans les Indes, mais

avec quelque différence. La danseuse porte sur la tête une roue en osier d'un assez grand diamètre à l'extrémité des rayons de laquelle pendent des fils terminés par un nœud coulant. Au son de la musique la danseuse tourne sur elle-même ; elle prend dans une corbeille appuyée contre sa poitrine des œufs qu'avec adresse elle place successivement dans chaque nœud coulant de manière que, par la force centrifuge, les œufs viennent à former un second cercle. Une difficulté plus grande encore consiste à enlever l'un après l'autre les œufs ainsi placés sans les briser et sans interrompre le mouvement circulaire qui dure parfois de vingt-cinq à trente minutes [1].

Mais les acrobates de l'Inde ne se contentaient pas de danser eux-mêmes : ils apprenaient aussi leur art aux animaux, usage que l'on retrouve dans l'antiquité. Si les jongleurs indiens font exécuter aux serpents des mouvements chorégraphiques (fig. 120), les bateleurs romains apprenaient de semblables exercices aux bêtes sauvages. On voyait, s'il faut en croire Pline et Sénèque, des éléphants danser sur la corde et des crocodiles jouer des pantomimes. Cet art venait des Grecs. Athénée raconte que les Cariens, pendant les festins, faisaient danser leurs chevaux au son de la flûte. Un général ennemi, connaissant ce détail, fit pendant une guerre acheter dans la Carie une joueuse de flûte qui apprit aux musiciens les airs connus des Cariens. Lorsque les deux armées se trouvèrent en présence, aux traits lancés par les soldats de Carie les musiciens répondirent par des airs de flûte : aussitôt les

1. Rousselet, *op. cit.*

chevaux se dressèrent sur leurs pieds de derrière et commencèrent à danser. Toute la force des Cariens était dans leur cavalerie : de la sorte ils furent vaincus.

Aujourd'hui encore dans les foires, les chiens, les



FIG. 120. — SERPENTS DANSEURS.
(D'après une photographie.)

chevaux, les singes dansent et jouent la pantomime; mais ne nous attardons pas aux acrobates de race inférieure, revenons aux danseurs de corde.

Ce genre de divertissement plaisait beaucoup aux Francs, à cause du danger que couraient les danseurs, et les tribus franques avaient de la considération pour tout ce qui était acte d'adresse et d'audace.

Les jongleurs du moyen âge (fig. 121) continuèrent les traditions acrobatiques venues de Rome. Les premiers bateleurs connus en France firent leur apparition en 1237, au mariage de Robert d'Artois, pendant le règne de Louis IX. Ils exécutaient, dans les marchés et les foires, de véritables pantomimes sur des cordes tendues. Dans le *Livre des Faicts et bonnes mœurs du sage roi Charles V*



FIG. 121. — ACROBATE AU MOYEN AGE.

Fragment de chapiteau de l'église de Saint-Georges de Bocherville (XI[e] siècle).

de Christine de Pisan, livre IV, chapitre XX, on lit le passage suivant : « Un homme étoit à Paris, au temps du roy Charles, qui apprise avoit une telle industrie que merveilleusement sailloit, tomboit et faisoit plusieurs appertises sur cordes tendues haut en bas qui sembleroit à dire, que veu ne l'auroit, chose impossible, car il tendoit cordes menues venans depuis les tours de Notre-Dame jusqu'au Palais et plus loin, et par-dessus ces cordes en l'air, sailloit et faisoit jeux d'appertise, si qu'il semblat qu'il volat, et aussi le *voleur* était appelé celui.

Je l'ai vu souvent moi-même, et un temps après en volant il faillit à prendre la corde qu'il devoit du pied happer et de si haut tomba qu'il s'esmormela (s'écrasa). »



On vit des danseurs de corde lors de l'entrée à Paris de Charles VI et d'Isabeau de Bavière. Jean d'Authon, dans les *Annales du roi Louis XII*, parle d'un funambule célèbre, Georges Menustre, à l'occasion des obsèques du duc Pierre de Bourbon à Moulins, en 1503. Cet acrobate ayant tendu une corde à vingt-cinq toises de hauteur « y fit tant de *gentillesses* comme basses dances, sauts, gambades et morisques, etc. ».

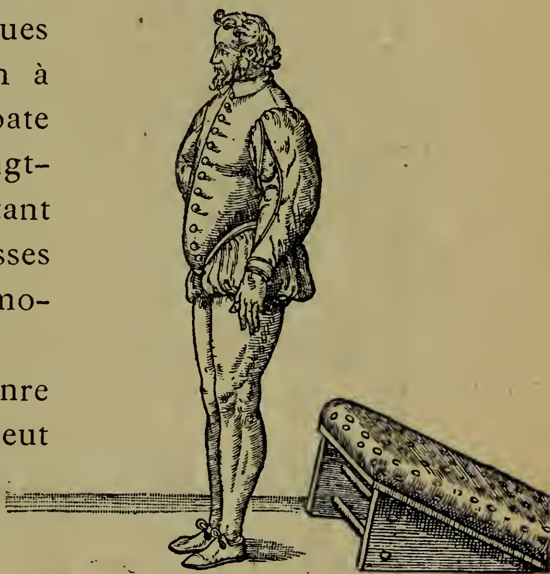


FIG. 122.
LE SAUT PÉRILLEUX.
(Gravure tirée de l'ouvrage de Archange Tuccaro. — Bibliothèque de l'Opéra.)

L'Italie aimait aussi ce genre de spectacle, ainsi qu'on peut s'en rendre compte par une vieille gravure datant de 1536. « Au xve et au xvie siècle on cite deux danseurs de corde très remarquables appelés le *Génois* et le *Portugalois*, de leur pays d'origine, dit M. de Coucy. » Ils eurent beaucoup de succès en France.

Cet art des funambules commençait à se répandre et devenait un spectacle vulgaire. En 1560 il est permis

aux danseurs de corde de s'exhiber seulement aux foires Saint-Laurent et Saint-Gervais. A cette époque parut un Turc d'une adresse merveilleuse. Les Turcs, les Anglais, les Chinois, les Hollandais passent pour les danseurs de corde les plus extraordinaires. Bonnard a laissé une série d'estampes curieuses qui représentent des danseurs de corde hollandais (fig. 123) (voir Bibliothèque nationale).



FIG. 123. — LE HOLLANDAIS, DANSEUR DE CORDE.
(Collect. Bonnard. — Bibl. Nat.).

A la fin du XVIe siècle Archange Tuccaro, célèbre acrobate italien, était attaché à la personne de Charles IX comme *saltarin du roi*. Cet acrobate, né à Aquila vers 1535, écrivit trois dialogues de l'*Exercice de sauter et de voltiger en l'air* et dédia son livre à Henri IV.

Ce genre de danse fut utilisé aussi dans les ballets de cour. L'acrobate Cordelin dansa sur une corde cachée derrière un nuage, dans le ballet des *Armes de la France*.

La fin du XVIIe siècle et le XVIIIe furent la grande

époque des danseurs de corde, où les acrobates Maurice Vondrebeck, Laurent, Arms, Antoine, les Dubroc, l'Italienne Violente, Bailly, etc., étonnaient par leur adresse audacieuse. On ajouta bientôt à ce genre d'exercice des dialogues et des scènes musicales que l'Opéra, fort de son privilège, ne tarda pas à faire interdire.

Sous l'Empire, la vogue des funambules fut plus grande encore : c'est alors que parurent Mme Saqui représentant sur la corde de véritables mimodrames tirés des événements du jour, bataille ou haut fait d'armes, Forioso, les frères Ravel, Mlle Rose, « dont les exercices étaient stupéfiants d'audace et d'intrépidité », Mlle Malaga, « la véritable sylphide de la corde », et sa fille, les sœurs Romanelli, Cabanel, « qui dansait entouré d'artifices comme une flamme vivante ». A la fin de l'Empire, les acrobates eurent des établissements spéciaux pour leurs exercices : le Théâtre des Acrobates (1814) appelé aussi Théâtre des Danseurs de corde et Théâtre Saqui, puis le Théâtre des Funambules (1815), tous deux situés boulevard du Temple. Ce furent les plus célèbres; leur vogue dura une partie de ce siècle. Un acrobate merveilleux, Blondin, dit l'*Inimitable,* émerveilla l'Europe et l'Amérique par l'audace de ses exercices. Mais ce n'était plus de la danse. Blondin inaugura un nouveau genre de travail et après lui les acrobates remplaçant la corde par des fils de fer excessivement ténus, perdirent les traditions de la chorégraphie et de la pantomime pour tomber dans les exercices de pur équilibre.

Cependant les cirques devenaient à la mode avec les frères Astley et la dynastie des Franconi : la danse ne

devait pas être oubliée. Les écuyers, et les écuyères principalement, dansaient debout sur des chevaux couverts d'une large selle plate appelée *panneau*, quelques-uns même sur un cheval nu. Ils y jouaient de véritables pantomimes tragiques ou comiques avec ou sans transformations de costumes, et y représentaient en poses plastiques des tableaux vivants. Cet usage est tombé aussi en désuétude.

Puis vint l'idée de former des quadrilles à cheval, dont les *cavaliers seuls* consistaient en exercices de haute école, et dont la tradition se conserve encore aussi bien à Paris que dans les cirques de province et de l'étranger. Du reste, Baucher, dans son *Dictionnaire d'Équitation,* constate les aptitudes des chevaux pour la danse.

Mais une forme nouvelle de la danse acrobatique allait faire une brillante apparition. Une jeune Américaine, Miss Loïe Fuller, inventa la danse appelée, on ne sait pourquoi, *serpentine,* et dont les jeux de lumière, par la magie des couleurs, atteignent parfois les plus hauts domaines du rêve (fig. 124).

La tentative de la Loïe Fuller est intéressante à noter au point de vue artistique; elle a donné une sensation tout à fait inconnue : celle du mouvement de la lumière. La danseuse, dans ses exercices chorégraphiques, est une lumière qui danse, qui ondule, qui se meut. Elle a, inconsciemment peut-être, trouvé des effets nouveaux dont l'influence s'est fait sentir dans l'éclairage scénique et le choix des coloris des étoffes théâtrales. A ce point de vue elle a apporté une impression inédite.

Sans doute l'électricité, les adroites combinaisons de

verres de couleurs se superposant en teintes étranges, le fond sombre du décor qui éteint tous les rayons à l'exception de ceux qui se reflètent sur les voiles de la danseuse et lui donnent l'apparence d'une flamme



Cliché Reutlinger.

FIG. 124. — LA LOÏE FULLER.

(D'après une photographie.)

vivante, sont la caractéristique principale de cette exhibition véritablement ensorceleuse. Des pas ou des combinaisons de pas, il n'en entre en aucune façon dans cette impressionnante acrobatie, serpentant comme les flammes à l'appel de Wotan, sur le signe du dieu Loge.

C'est une clarté qui marche, qui vit, qui palpite, et la chose véritablement émouvante, c'est que de toutes ces flammes froides, de ce feu qu'on sent ne pas brûler jaillit entre deux volutes de lumière une tête de femme au sourire énigmatique, la tête de la danseuse sur un corps de phosphorescences insaisissables et que les lueurs vives embrasent et transfigurent.

Après d'éclatants débuts aux Folies-Bergère, la danse lumineuse parut au théâtre, dans les revues, à cheval dans les cirques, dans les cages d'animaux féroces des ménageries. Rien ne manque à sa gloire, et la Loïe Fuller est connue du monde entier.

Mais sont-ce vraiment des danses les exercices de cette étonnante artiste, qui jongle avec les étoffes et les voiles comme d'autres avec les boules et les poignards. Quel que soit le nom que l'on donne à ce troublant travail, on ne peut s'empêcher d'être, à la fin, surpris et charmé par les miroitements de ces draperies ondulantes dont la nuance se mue en teintes magiques, en incandescences fougueuses. On se sent transporté subitement dans les régions les plus étranges du songe, devant ce corps gracieux de femme qui apparaît dans une clarté bleuâtre, s'affirme à peine, immatériel dans les enroulements des tissus multicolores, se perd en des ébrouements de flamme, en des fulgurances de lumières, fugitives et brillantes lueurs que strient des éclairs et que paillettent des étincelles. Si les procédés de la danseuse sont toujours les mêmes, les jeux de lumière varient à l'infini. Il y a dans ces apparitions surprenantes quelque chose de satanique et de démoniaque, mais d'un satanisme doux, d'une démonialité poétique et sugges-

tive, qui entraîne dans les sentiers étoilés et lumineux des rêves haschischiens ; et l'on ne peut s'empêcher d'être emporté dans un monde irréel par la *danse noire* aux reflets diaboliques, aux coloris intenses, et par celle où la danseuse et ses voiles légers se transforment tout à coup en un grand lys bizarre, qui tournoie un instant sous les clartés crues, se détache sur le fond d'ombre, et s'abat brusquement dans la grande lumière comme ces cauchemars oppressants qui se dispersent et fuient rapidement aux premiers feux du jour.

Et que faut-il pour cela ? quelques voiles habilement agités, quelques jets de flamme électrique savamment dirigés. Mais n'en est-il pas ainsi de nos rêves dont le charme nous transporte et qui se réduisent à rien dès qu'on veut les analyser?

OUVRAGES CONSULTÉS

Hésiode, *Œuvres.*

Horace, *Œuvres.*

Térence, l'*Hécyre.*

Pline, *Œuvres.*

Sénèque, *Œuvres.*

Christine de Pisan, *Livre des faicts et bonnes mœurs du sage roi Charles V.*

Archangelo Tuccaro, *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air, avec les figures qui servent à la parfaite démonstration et intelligence du dict art, par le sieur Archange Tuccaro de l'Abruzzo au royaume de Naples.* Dédié au Roy. A Paris, chez Claude de Monstrœil tenant sa boutique en la cour du Palais, au nom de Jésus, MDLXXXXIX.

Baucher, *Dictionnaire d'Équitation.*

APPENDICE

L'ORCHÉSOGRAPHIE OU CHORÉGRAPHIE

ART D'ÉCRIRE SUR LE PAPIER LES FIGURES DE LA DANSE

« La Chorégraphie, dit Noverre, est l'art d'écrire la danse à l'aide de différents signes, comme on écrit la musique à l'aide de figures ou de caractères désignés par la dénomination des notes. »

Cette science est très ancienne. Les Égyptiens avaient imaginé, pour représenter les mouvements de la danse, des signes hiéroglyphiques, et cela leur était facile à cause de leur écriture séméiographique. Les Romains avaient aussi des signes spéciaux pour indiquer les pas de leur saltation : mais cet art s'est complètement perdu pendant le moyen âge, et les premières traces qu'on en retrouve existent dans *Il Ballarino* de Marco Fabritio Caroso (1581) qui indique les figures et les pas de danse à l'aide de rondes et de chiffres sur une portée de six lignes placée au-dessus de la portée musicale.

L'*Orchésographie* de Thoinot-Arbeau contient un système d'écriture qui consiste à faire correspondre la description des pas avec la musique en mettant la portée verticalement et en écrivant horizontalement en langage ordinaire, à la hauteur de la note le pas à exécuter.

Ce système, très simple, n'est plus applicable à la musique et à la danse modernes à cause des complications qu'elles nécessitent.

Le Nuove invenzioni di balli de Cesare Negri, ouvrage publié en 1604, part du même principe que celui de Caroso.

Puis le célèbre Beauchamp, maître de ballet de l'Opéra sous Louis XIV, inventa vers 1671 une méthode d'écriture qu'il appela *Chorégraphie*. Un arrêt du Parlement consacra son brevet d'invention, mais il ne reste aucune notice, imprimée ou manuscrite, pour expliquer sa découverte.

On essaya ensuite d'un moyen de chorégraphie qui consistait à employer, pour marquer chaque temps, la première lettre du mot par lequel on désignait ce temps.

En 1713 parut la *Chorégraphie* de Feuillet et Dezais[1]. Leur système consistait à dresser un plan de la salle de danse. « Le chemin ou la figure de ces danses était tracé, dit Noverre, les pas ensuite indiqués par des traits et des signes démonstratifs, ou de convention. La cadence ou la mesure était marquée par des petites barres posées transversalement qui divisaient et fixaient les temps ; l'air sur lequel ces pas étaient composés se notait au-dessus de la page, de sorte que huit mesures de choré-

1. Cet ouvrage est une réimpression de celui qui fut publié en 1700, 1701, 1704 sous le nom de Feuillet.

graphie correspondaient à huit mesures de musique. »

Il serait trop long d'entrer dans le détail de ces signes qui formeraient à eux seuls un volume complet. La planche (fig. 126) empruntée au livre de Feuillet et Dezais peut donner une idée de ce genre d'écriture. Sans être aussi confus que veut bien le dire Saint-Léon, cela manque pourtant de clarté.

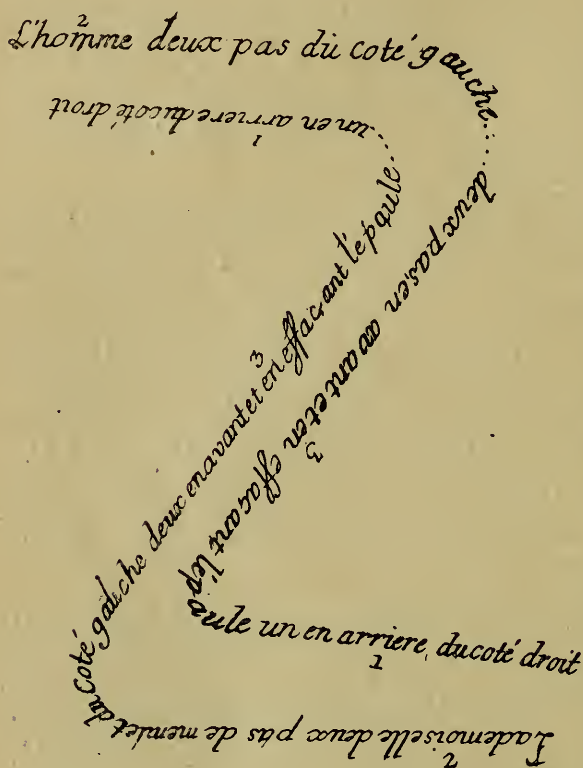


FIG. 125. — FIGURE PRINCIPALE DU MENUET.

(Extrait du *Maître à danser*, 1734, de Rameau. — Bibliothèque de l'Opéra.)

Rameau, dans son *Maître à danser* (1734), indique en langage ordinaire les mouvements à faire, mais de façon que la ligne formée par ces explications dessine la figure (fig. 125). Rameau a fait paraître aussi un abrégé de la *Nouvelle méthode de Chorégraphie* (1725), d'ailleurs assez compliquée.

Noverre n'était point partisan de la danse écrite : « Cet art, du reste, dit-il, est très imparfait. Il n'indique exactement que l'action des pieds, et s'il nous désigne les

mouvements des bras, il n'ordonne ni les positions ni les contours qu'ils doivent avoir; il ne nous montre encore ni les attitudes ni les oppositions de la tête, ni les situations différentes, nobles et aisées nécessaires dans cette partie, et je le regarde comme un art inutile, puisqu'il ne peut rien pour la perfection du nôtre. »

Noverre ajoutait que la difficulté de lire les partitions chorégraphiques était très grande : « Un bon musicien lira deux cents mesures dans un instant; un excellent chorégraphe ne déchiffrera pas deux cents mesures de danse en deux heures. »

Noverre se montre donc catégoriquement hostile à ce système d'écriture. Il avait, sans doute, d'excellentes raisons de penser ainsi.

Magny publia son ouvrage *Principes de la Chorégraphie* en 1765. Élève de Feuillet, Magny ne prétend pas avoir inventé son système : « Il s'est appliqué, dit-il, à perfectionner son art, créant de nouveaux signes quand ils étaient nécessaires pour expliquer des choses nouvelles. » Son écriture ne diffère pas sensiblement de celle de Feuillet et de Dezais. On peut seulement y remarquer plus de soin dans la composition du chemin à suivre, en un mot de la figure.

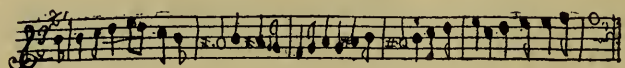
Malpied, dans son *Traité sur l'art de la danse,* donne aussi une nouvelle méthode de chorégraphie. Les signes changent, mais le principe reste le même.

En 1852, Arthur Saint-Léon crée, sous le nom de *Sténochorégraphie*, un procédé nouveau d'écrire les figures de la danse.

« Ma sténochorégraphie, dit-il dans sa préface, diffère essentiellement de tous les essais du même genre, en ce

qu'elle indique non seulement l'*ensemble des pas*, mais surtout en ce qu'elle donne au danseur, initié à la connaissance des *signes sténochorégraphiques*, la faculté

La Bourgogne



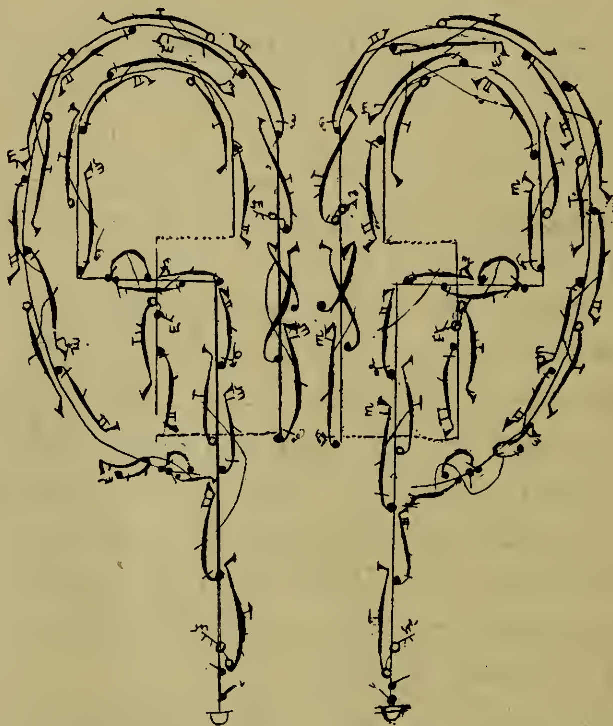


FIG. 126. — LA BOURGOGNE.

(Planche chorégraphique extraite du *Recueil de danses* de Feuillet, 1704.)

de reproduire au premier coup d'œil et pour ainsi dire machinalement tous les temps *pliés*, *relevés*, *sauts* sur une ou deux jambes, *retombés*, *développés*, etc., enfin tous les mouvements qui réunis forment un pas, et de

Pas de six de la Vivandière,

décrit en Sténochorégraphie.

1ère Dame

Cavalier

2ème Dame

3e Dame

4e Dame

5e Dame

All? Mod.

Musique

1/3 hauteur

même pas que 2

même pas que 2 du contre pied

idem

FIG. 127. — PAS DE SIX DE LA VIVANDIÈRE.

(Planche extraite de la *Sténochorégraphie* de A. Saint-Léon, 1852.)

donner à chacun de ces mouvements leur durée exacte par la valeur de la note musicale à laquelle ils correspondent. J'ai voulu faciliter la lecture de la sténochorégraphie en me servant de beaucoup des signes usités en musique et en leur conservant, appliqués à la danse, la même signification. Tout maître de ballet et même tout danseur devant, dans ma pensée, savoir la musique, l'emploi des signes déjà connus d'eux simplifiera nécessairement cette lecture. »

Pour sténochorégraphier la danse, Saint-Léon se sert de cinq lignes donnant par leurs intervalles quatre plans, d'une sixième ligne placée au-dessus des cinq autres et détachée des plans : c'est la ligne des épaules. Sur les lignes sont placés les mouvements à exécuter *à terre*, entre les lignes les mouvements *en l'air*. Chaque mouvement est indiqué au-dessus de la note de la mesure à laquelle il correspond. (Voir fig. 127, Pas de six de la *Vivandière*.)

De nos jours l'avis de Noverre a prévalu : on a compris l'inutilité des efforts tentés pour écrire les figures de danse. Le maître de ballet indique le pas à faire ; il en donne lui-même l'exemple et les danseuses répètent machinalement le pas après lui. La danse moderne est trop compliquée, et la science de la chorégraphie écrite ne sortira jamais de l'oubli où elle est retombée !

CONCLUSION

Au terme de cet ouvrage, il paraît utile de réunir en une vue d'ensemble la matière éparse dans les différents chapitres où, pour plus de clarté, elle s'est nécessairement trouvée disséminée.

Art d'imitation par excellence, ainsi que l'appelle le chorégraphe Noverre, la Danse n'a jamais failli à son principe initial : la Pantomime. Religieuse à l'origine, elle a imité la marche des astres et le geste des Devas. La mythologie grecque, en faisant descendre les Dieux sur la terre et en élevant l'homme jusqu'à la Divinité, a étendu le cadre de son activité, agrandi sa sphère d'action, car elle lui faisait reproduire, en même temps que les hauts faits des Héros ou demi-dieux, les amours des Immortels avec les enfants de la Terre.

Suivant pas à pas l'évolution de la pensée humaine, et devenue l'eurythmie du geste accompagnant le débit modulé de la poésie chantée, elle a représenté les actes journaliers de la vie, ceux qui la conservent aussi bien que ceux qui la détruisent ou la donnent. Elle était

humaine alors, et divine à la fois : en honorant par l'imitation servile les divinités qui président à l'Agriculture, celles qui excitent les Guerres ou protègent l'Amour, l'humanité a embrassé le vaste cycle qui l'environnait, inspirant de nobles choses, mais tombant aussi dans les excès les plus honteux. La Danse est devenue humaine dans la fuite des croyances. Voilà pourquoi le Christianisme l'a maudite.

Puis, à la naissance du théâtre, art lui aussi d'imitation, la Danse a suivi le mouvement qui se dessinait. A son apogée avec l'art grec qui l'éleva aux sommets les plus purs, la décadence romaine la fit sombrer dans les plus infâmes turpitudes.

Dès lors la Danse a subi les différentes vicissitudes d'apogée et de décadence dans l'évolution de la civilisation. Profondément humaine puisqu'elle est l'harmonie des gestes du corps interprètes de la pensée, elle a reflété avec fidélité tous les états de l'âme. Elle a été grossière et puis elle s'est affinée; elle a été religieuse, puis a versé dans l'impiété; elle a été noble, puis s'est enlizée dans l'ignominie.

Son procès est celui de l'humanité!

En tant qu'art son histoire mérite d'être étudiée, car ses manifestations les plus diverses ont toujours répondu à un besoin d'esthétique très parfait qui ne se cantonne pas seulement dans la chimère du rêve, mais aussi dans la réalité des attitudes plastiques. Son évolution est intéressante, car elle marque les grandes étapes du progrès. Dans l'égalité douce des mœurs antiques, l'homme et la femme dansaient pour se charmer l'un et l'autre; puis, quand la soif des conquêtes eut classé la race terrestre en

vainqueurs et en vaincus, le maître, pour se distraire, a fait danser l'esclave, comme il faisait danser la femme, la première conquête de l'homme, la première esclave que le XIIIe siècle ait émancipée. Depuis la Renaissance l'homme et la femme dansent ensemble pour se plaire : le menuet, la gavotte et la valse n'ont jamais eu d'autre but.

Certaines de ses antiques manifestations ont disparu, les danses guerrières, par exemple, parce qu'il y a dans l'universalité de la pensée humaine un besoin de paix tranquille et stable que ne peuvent plus toujours violer les volontés ou les caprices des chefs d'État, sans le consentement du peuple.

Mais il en est une qui durera autant que la race : la danse plastique, car elle a pris naissance avec l'humanité. Son succès vient de son double côté *eurythmique* et *passionnel; eurythmique,* parce qu'il évoque toutes les grâces du corps, toutes les douceurs des lignes, toutes les beautés des formes; *passionnel*, parce qu'il met en jeu toutes les émotions de l'âme. Suscitant l'image des idéales amours aussi bien que les réalités les plus vives, la Danse prend l'homme par ce qu'il a de plus intime en lui, et lui fait enfanter l'illusion que presque tous appellent le Bonheur.

Frivole comme l'Illusion, la Danse est éternelle comme elle.

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

LES DANSES SACRÉES

CHAPITRE PREMIER

L'ANTIQUITÉ

CHAPITRE II

L'ORIENT

CHAPITRE III

L'OCCIDENT

CHAPITRE IV

LE MOYEN AGE

DEUXIÈME PARTIE

LES DANSES PROFANES

LIVRE PREMIER

LES DANSES PLASTIQUES DANS L'ANTIQUITÉ

CHAPITRE PREMIER

NOTIONS GÉNÉRALES

CHAPITRE II

LA GRÈCE

CHAPITRE III

LES ÉTRUSQUES ET LES ROMAINS

LIVRE II

LES DANSES DE CARACTÈRE

CHAPITRE PREMIER

EN ORIENT

CHAPITRE II

LES DANSES NATIONALES

CHAPITRE III

LA DANSE AU MOYEN AGE. — LES BASSES DANSES

CHAPITRE IV

LE BAL A LA COUR

CHAPITRE V

BALS ET SOIRÉES MONDAINES

CHAPITRE VI

BALS MASQUÉS. — BALS PUBLICS

LIVRE III

LES DANSES GUERRIÈRES

LIVRE IV

LA DANSE THÉATRALE

CHAPITRE PREMIER

LES DANSES D'ACTION DANS L'ANTIQUITÉ

CHAPITRE II

LA PANTOMIME ORIENTALE

CHAPITRE III

LE BALLET ET SES ORIGINES

CHAPITRE IV

LE BALLET. — LA PANTOMIME

LIVRE V

LA DANSE ACROBATIQUE

APPENDICE

6253. — L.-Imprimeries réunies, rue Saint-Benoît, 7. — Motteroz, dir.

Art japonais (l'), par M. L. Gonse, membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts et du Conseil supérieur des Musées.

Art persan (l'), par M. Al. Gayet.

Broderie et Dentelles, par M. Lefébure, manufacturier.

Composition décorative (la), par M. Henri Mayeux, architecte du Gouvernement, professeur d'art décoratif à l'École nationale des Beaux-Arts.

Costume en France (le), par M. Ary Renan.

Danse à travers les âges (la), par M. F. de Ménil.

Faïence (la), par M. Th. Deck, directeur de la Manufacture de Sèvres.

Gravure (la), par M. le Vic. H. Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

Gravure en pierres fines (la), par M. Ernest Babelon.

Lexique des termes d'Art, avec 1400 figures, par M. Jules Adeline.

Lithographie (la), par M. H. Bouchot, conservateur du cabinet des Estampes à la Bibliothèque nationale.

Livre, l'Illustration, la Reliure (le), par M. H. Bouchot.

Manuscrits et la Miniature (les), par M. Lecoy de la Marche.

Meuble (le), t. I et II, par M. Alfred de Champeaux, inspecteur des Beaux-Arts à la Préfecture de la Seine.

Monnaies et Médailles (les), par M. F. Lenormant, membre de l'Institut, professeur d'archéologie près la Bibliothèque nationale.

Mosaïque (la), par M. Gerspach, directeur honoraire de la Manufacture nationale des Gobelins.

Musique (la), par M. H. Lavoix fils, administrateur de la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Musique allemande (la), par M. Albert Soubies.

Musique française (la), par M. H. Lavoix fils.

Musique en Russie (la), par M. Albert Soubies.

Mythologie figurée de la Grèce (la), par M. Max. Collignon.

Peinture anglaise (la), par M. Ernest Chesneau, ancien inspecteur des Beaux-Arts.

Peinture antique (la), par M. Paul Girard, ancien membre de l'École française d'Athènes, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Paris.

Peinture espagnole (la), par M. Paul Lefort, inspecteur des Beaux-Arts.

Peinture flamande (la), par M. A. J. Wauters, *ouvrage couronné par l'Académie royale de Belgique.*

Peinture française (la), du IXe siècle à la fin du XVIe, par M. P. Mantz, avec une introduction d'Olivier Merson.

Peinture française (la), aux XVIIe et XVIIIe siècles, par M. Olivier Merson.

Peinture hollandaise (la), par M. Henry Havard, inspecteur général des Beaux-Arts.

Peinture italienne (la), t. I, par M. Georges Lafenestre, membre de l'Institut, conservateur au Musée du Louvre, professeur au Collège de France.

Porcelaine (la), par M. Vogt.

Précis d'Histoire de l'Art, par M. Bayet.

Procédés modernes de la Gravure (les), par M. A. de Lostalot, ancien rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*, critique d'art à *l'Illustration*.

Sceaux (les), par M. Lecoy de la Marche, des Archives nationales.

Sculpture antique (la), par M. P. Paris, ancien membre de l'École française d'Athènes, directeur de l'École municipale des Beaux-Arts de Bordeaux.

Styles français (les), par M. Lechevallier-Chevignard.

Tapisserie (la), par M. Eug. Muntz, membre de l'Institut, conservateur de la Bibliothèque des Archives et du Musée à l'École des Beaux-Arts.

Vitraux (les), par M. Olivier Merson.


BIBLIOTHÈQUE
DE
L'ENSEIGNEMENT
DES
BEAUX-ARTS